DEL

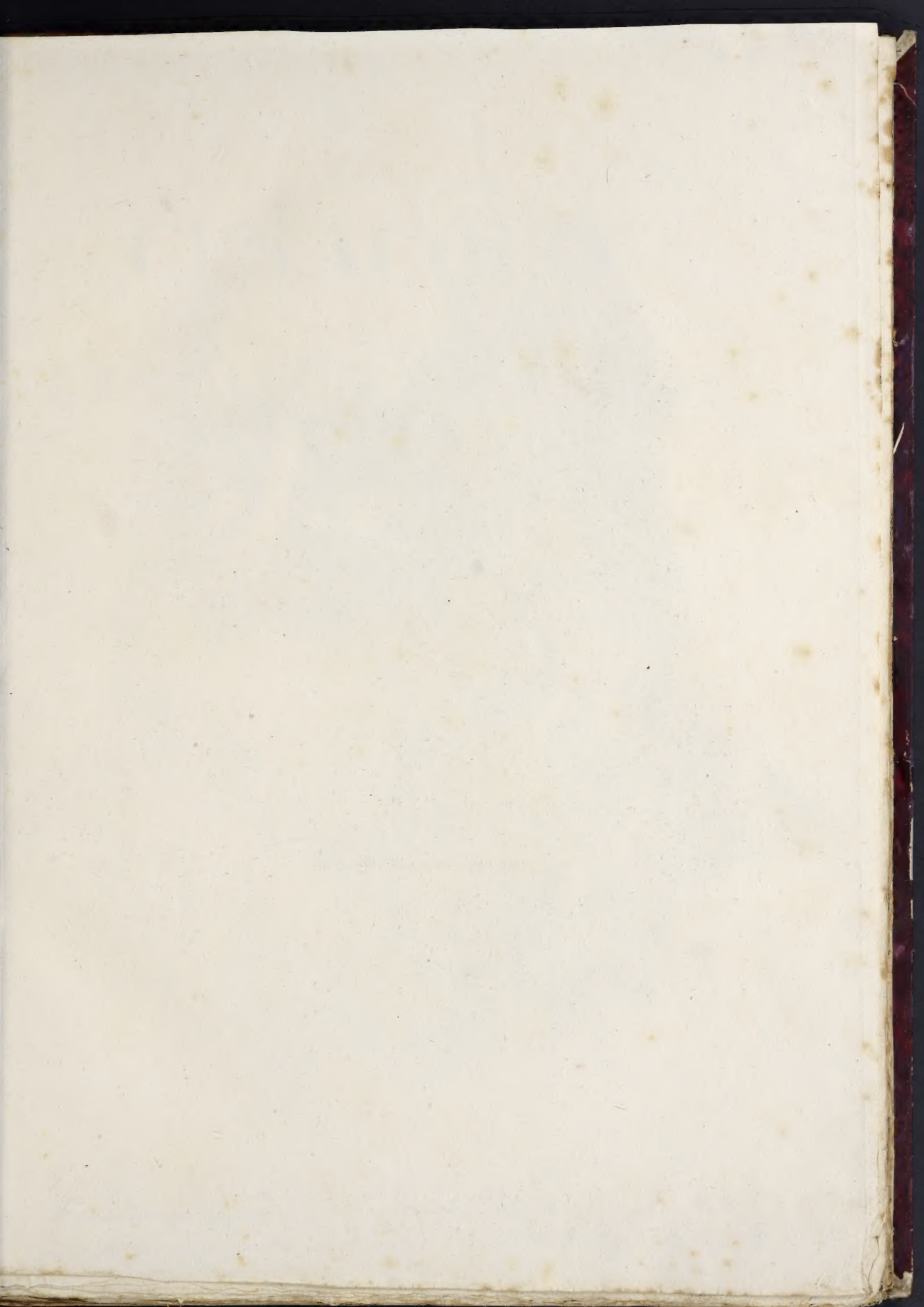
CENACOLO

DI

LEONARDO DA VINCI.

Οὐδὲ γὰρ τὰς Απέλλȣ, καὶ Ζεύξιδος, καὶ Πρωτογένȣς, καὶ τῶν ἄλλων γραφέων τῶν διωνομασμένων τέχνας, οἱ μὴ τὰς αὐτὰς ἔχοντες ἐκείνοις ἀρετὰς, κρίνειν κεκώλυνται.

Non è certamente vietato il dar giudizio su quelle arti in cui furono eccellenti Apelle, Zeusi e Protogene ed altri Pittori rinomati, nè anche a coloro i quali non hanno la stessa abilità che avevano quegli artefici.

Dionigi d'Alicarnasso, del carattere di Tucidide.

Leonardo ebbe la faccia con li capelli lunghi e con le ciglia e con la barba tanto lunga ch'egli pareva la vera nobiltà dello studio quale fu altrevolte il Druido Ermete o l'antico Prometeo. Lomazzo = Tempio della Pittura pag. 58.

DEL
CENACOLO
DI
LEONARDO DA VINCI

LIBRI QUATTRO

DI

GIUSEPPE BOSSI
PITTORE.

MILANO
DALLA STAMPERIA REALE
MDCCCX.

AL DUCA DI LODI

L'AUTORE.

Un vostro antenato (*) dello stesso vostro nome fu discepolo, amico ed erede del divino Leonardo da Vinci, e senza strane ingiurie di tempi e d' uomini, tra le rare cose da Voi stesso raccolte vantereste ereditati i preziosi volumi lasciati da quell' artefice singolare, i quali son ora tra' primi ornamenti di varie reali biblioteche. Permettete adunque che io v' intitoli, e

con lieta fronte accogliete quanto ho potuto radunare intorno alla maggior opera di quel sommo Pittore, tanto più che a ciò non mi muove solo il nome e l' amor dell' arte che da quel suo discepolo ereditaste, ma la mia riconoscenza all' amichevole protezione, colla quale mi avete in ogni tempo cresciuto l' animo ne' pittorici studj, unendo ai consigli occasioni non volgari d' operare. E come altro fine io non ho in questa candida offerta se non che di darvi del riconoscente animo mio quel migliore pubblico testimonio che per me si possa, non udrete qui il suono delle vostre lodi; chè nulla d' altronde per le mie parole si aggiungerebbe alla fama del benefico vostro genio, nè il vostro nome è tale da ripararsi fra le oscure dediche delle letterarie produzioni, da che Voi stesso provvedeste alla sua vera gloria, scolpendolo nelle menti e ne' cuori degli uomini con isplendidi beneficj e coll' operosa devozione alla patria.

DEL

CENACOLO

DI

LEONARDO DA VINCI

LIBRO PRIMO.

INTRODUZIONE.

Ho deliberato di scrivere alcune cose intorno al Cenacolo dipinto da Leonardo da Vinci nel convento delle Grazie in Milano, perchè ciò che finora fu scritto di sì mirabile opera, non mi è sembrato bastare nè per la curiosità degli eruditi nè per l'istruzione degli studiosi delle cose del disegno. Sebbene mi manchi il tempo e l'ingegno sufficiente onde tessere tale lavoro, che intero ottenga lo scopo di soddisfare agli uni ed agli altri; pure in queste mie memorie spero di meglio ad esso avvicinarmi, che non fecero coloro che in questo argomento mi precedettero; de' quali altri poco o nulla seppero di pittura, altri sapendone non istudiarono abbastanza l'opera per degnamente parlarne. Nè altro fondamento so io vantare a sostegno di tale lusinga, se non i maggiori e più lunghi studj da me fatti su questo prodigio dell'arte, de' quali ebbi speciale occasione in una copia che di esso mi venne commessa dal Vicerè d'Italia. Considerato successivamente lo stato dell'originale ed il modo col quale fui costretto a ritrarlo, e più le molte cose che l'esame delle opere

e de' precetti dell' autore mi costrinse d'introdurre o di lasciare nella mia copia, mi trovai a poco a poco sforzato a descrivere non solo l' opera per sè, ma anche le varie copie che ne esistono, e finalmente la mia, rendendo conto per tal mezzo di ciò che in essa potrebbe parer nuovo ed arbitrario, perchè diverso o dalle stampe o dalle altre copie, o dai ritocchi da' quali l' originale fu deturpato. Per una naturale conseguenza e specialmente ad oggetto di avvicinarmi, per quanto mi è stato possibile, alla mente dell' autore nelle parti che ora sono perdute affatto, ho dovuto stendere le mie indagini sulle di lui opinioni intorno varj rami dell' arte, sempre in tutto servendomi dell' autorità o de' suoi scritti o delle sue opere di disegno. Pel tal modo questa descrizione, oltre il dare una idea più ampia del dipinto del Vinci a coloro che non lo conoscessero, ed oltre qualche notizia che potrà somministrare alla storia dell' arte, renderà manifeste le fonti alle quali io attinsi per, direi quasi, ricomporre anzi che copiare questo lume della pittura, talchè se altri avrà un' occasione pari alla mia, potrà, le sue aggiungendo alle mie fatiche, portare sempre più verso la perfezione la restituzione di sì degno originale.

A questi diversi fini uno ne aggiungo per me di non minore importanza, quello cioè di recare qualche vantaggio a que' giovani che praticano le arti del disegno, studiandomi in questo scritto, senza la gravità spesso nojosa dei trattati, di raffinare la loro maniera, sia di vedere le opere altrui, sia di comporre le proprie. Pei quali siccome per gli altri che per diverse ragioni non isdegneranno di scorrere questo volume, mi è sembrato comodo il dividerlo in quattro libri, riducendo così sotto un solo punto di vista ciò che può essere più importante a tale o a tal altro lettore, e non isforzando alla lettura, ai più tediosa, di tutto lo scritto, onde avere sott' occhio ciò che ciascheduno preferisce a norma de' proprj studj. Perciò in questo primo libro darò ragguaglio degli autori che scrissero del Cenacolo: il secondo ne conterrà la descrizione: nel terzo ragionerò delle copie: nel quarto finalmente tratterò alcuni altri argomenti che a questa dipintura possono aver relazione o direttamente o rispetto all' autore.

Intanto non solamente per chi fosse sì digiuno della storia pittorica da ignorare chi e qual fosse Leonardo, ma per quelli pure che amano richiamarsi prontamente a memoria l' epoche più importanti della sua vita, spero che anche da coloro alla cui dottrina si fa torto rammentandole, mi verrà concesso di qui brevemente accennarle. Io non prometto in questo compendio nè nuove cose nè pellegrine notizie: mio solo vanto è il non sostituire errori del mio, ove tralascio di copiare gli altrui; l' esporre le congetture unicamente per tali, e non per fatti come fanno taluni; e il dare in fine per fatti soltanto quelli che sono provati e sostenuti da una o più ragionevoli autorità, e che non sono in contrasto colle storie contemporanee di cose maggiori.

COMPENDIO DELLA VITA DI LEONARDO.

Leonardo, figlio di Piero e d'una ignota donna da questo amata probabilmente prima del suo matrimonio con Giovanna Amadori, nacque in Vinci l'anno 1452. La bellezza, la grazia e gl'indizj d'un ingegno maraviglioso lo distinsero fino dall'infanzia. Destro, irrequieto, intraprendente, si provò e riuscì nelle cose più difficili, e specialmente in quelle che si compongono del doppio artificio della speculazione profonda della mente e della industriosa ed elegante imitazione della mano. Scoperta il padre una tal indole che porta con forza l'ingegno e l'animo verso le arti del disegno, il pose sotto la disciplina di Andrea Verocchio che tutte le professava lodevolmente. Egli progredì tanto nell'esercizio di esse che in breve tempo fece cose per l'età sua mirabili, specialmente in pittura ed in plastica. Pare che la sua emancipazione dalla scuola del Verocchio avvenisse allorchè questi, vedendosi vinto in pittura dal discepolo, non volle più dar mano ai pennelli. Se un tal fatto eccitò tanta meraviglia, dee necessariamente essere avvenuto nella prima età di Leonardo: di fatto il Vasari, cui però vuolsi credere con discrezione, lo chiama a questa epoca *giovinetto*, anzi *fanciullo*. Giovami di ciò osservare, onde far vedere che al pari di Michelagnolo, di Raffaello e di altri molti che in qualsivoglia facoltà apersero con gloria una strada mal tentata o sconosciuta, anche Leonardo lasciò di buon'ora la scuola, e da solo attese allo studio della natura che direttamente e non per mediatori ama di confidare i suoi segreti agl'ingegni che predilige.

Che si facesse Leonardo in questa prima epoca della sua vita pittorica, è assai incerto. Sì in questo tempo come nel seguente, la tradizione è spesso in lite colla critica. Si dice che vivesse splendidamente, e che quantunque di sua casa non ricco, signorilmente esercitasse le varie sue professioni, mantenendosi servi e cavalli. Da ciò apparisce ch'egli guadagnasse assai, e questo difficilmente avviene a giovane artefice che poco si affatica. Però è da credere che a torto sia stato di ciò accusato.

Gli uomini d'ingegno pronto ed acuto, che sciolti dagl'inviluppi delle false discipline cercano da sè stessi il vero nella natura, imparano rapidissimamente; e sebbene diano gran tempo allo studio, ne avanza loro ancora molto da consumare nelle brigate, fra le quali per lo più non sono spinti da vana curiosità e da leggerezza, ma dal desiderio di conoscere i costumi degli uomini, scienza non men che al filosofo necessaria al pittore. Il tempo che Leonardo spendeva allo svagarsi, non era perduto per l'arte, come i suoi precetti in più luoghi ne fanno fede. Chè se si legge nelle storie, che grandissimi re e legislatori e filosofi gravissimi solean rallegrare i loro ozj con piacevolezze che agl'ignoranti sembrano indegne di quelle alte condizioni; non sarà da farsi stupore in vedere i men gravi magisterj delle arti della fantasia accompagnati da qualche lieta bizzarria

di costume. Il vero artefice, pari al filosofo, non esce di scuola che coll'uscir di vita, ed a ragione l'Aretino Bruni là dove parla della meraviglia che Dante eccitava attendendo a un tempo ai profondi studj scientifici d'ogni maniera, alle cose dello stato ed agli scherzi e a' giuochi de' giovani suoi pari, a ragione, dico, si ride di coloro i quali credono che per apprendere qualche arte o scienza sia necessaria la severa e continua solitudine e selvatichezza. Ma per tornare a Leonardo che con questa corta digressione volli difendere dalla taccia datagli da taluni, di distratto e bizzarro, io penso che in quegli anni suoi primi gli si possano attribuire quelle sue pitture che tengono ancora della maniera vecchia, e che sebbene non manchino di forza nel chiaroscuro, sono languide di colorito e peccano di livido.

Per molte ragioni che forse mi avverrà di più diffusamente esporre in seguito, io son d'avviso che Leonardo partisse assai per tempo da Firenze, non sembrandomi sopra tutto credibile che ne sia uscito mentre principe di quella città fioriva con tutte le arti belle il magnifico Lorenzo de' Medici, il quale fu chiamato a dirigere lo stato fino dal 1470. Avrà dunque o intorno a tal anno o ben pochi anni dopo lasciata la sua patria, onde altrove cercare occasione d'impiegarsi nell'arte e poter godere di quella quiete tanto ai buoni studj necessaria, che sotto il governo debole di Pier di Cosimo fu sempre mal sicura fra le congiure, le parti e le guerre, nè parea potere prontamente ristabilirsi nel nuovo ordine di cose che Lorenzo andava componendo. Giudico che fin d'allora ei si recasse in Lombardia ed a Milano, qui forse chiamato dal generoso premio della decantata rotella comprata, a quanto si può congetturare, dal duca Galeazzo allorchè nel 1471 si recò pomposamente a Firenze colla moglie.

Continuati in Milano i suoi studj e rendutosi in processo di tempo famoso, preparossi a poco a poco la strada alle grandi opere cui dee principalmente la sua riputazione. Che non rimanga ricordo de' lavori suoi di quel primo tempo, non è meraviglia, perchè forse versarono principalmente intorno alla meccanica militare, arte che non suole di sè lasciare piacevoli memorie; e ciò lo induco da una sua lettera in cui assai più che delle altre arti che pure egregiamente professava, egli fa gran pompa di questa, e vanta, probabilmente a buon diritto, grandi invenzioni che suppongono le ricerche e l'esperienza di molti anni (1). Nè senza fondamento potrebbe anche taluno arguire che in Lombardia egli venisse, proponendosi di fare la statua equestre di Francesco Sforza, della quale opera è verisimile che vi fosse pubblico argomento immediatamente dopo la morte di quel grand'uomo, come può giudicarsi da alcuni versi del Taccone, che pongo fra le note (2), e da un modello che allo stesso oggetto fu eseguito dal Verocchio. Forse anche il chiamò fra noi il lieto principio del governo di Galeazzo Maria che pari a Nerone ebbe nei primi anni nome di ottimo e liberalissimo principe. Chè se poi non si volesse

credere sì antico fra noi, parmi non si possa il suo spatriamento collocare più tardi del ritorno di Lodovico dalla relegazione di Pisa nel 1477, alla qual congettura potrebbe in qualche modo rispondere un passo del Bellincione (3).

Salito ultimamente al governo della Lombardia Lodovico il Moro che fece velo alla sua tirannide col prestar favore a tutte le nobili discipline, la sorte di Leonardo fu stabilita. Una ricchissima pensione e i replicati generosi doni del principe lo misero in istato di attendere alle arti con tutti que' comodi di che lo studio ed il liberale esercizio di esse abbisogna. Allora fu ch'ei rifondò l'accademia milanese, istituendone una nuova cui diede il suo nome, e insegnandovi tutto ciò che al disegno appartiene, col fondamento delle scienze e colle attrattive dell'eloquenza, nella quale era maraviglioso non solo per l'avvenenza dell'aspetto e per la grazia de'modi e del sermone natio, ma per la forza del sentimento, per la perspicuità delle sentenze e per la profondità della dottrina.

Oltre minori opere delle quali è assai incerto il catalogo e l'esistenza, ebbe allora l'incarico del gran Cenacolo delle Grazie e del colosso equestre del duca Francesco. Questi due grandiosi lavori l'occuparono probabilmente tutto il tempo ch'ei servì la corte presso Lodovico. Sedici anni impiegò egli a fare il modello del colosso: quanti si può giudicare che ne impiegasse al Cenacolo, si dirà in altro luogo. La direzione dell'accademia di pittura e di molte opere d'ogni genere, lo studio delle scienze tutte, ma specialmente delle idrauliche e delle meccaniche, l'esercizio dell'architettura, il passatempo in fine della musica e della poesia, avranno renduto assai brevi le ore che a Leonardo avanzavano dalle dette due grandi opere di scultura e di pittura.

Caduto il Moro nel 1500, e involta la Lombardia in tristissime vicissitudini, o fosse amore di patria riacceso dall'avversa fortuna, o fosse quello stesso amore della quiete che io suppongo lo allontanasse da Firenze durante la tempesta civile del governo di Piero, egli vi si restituì e vi fece il famoso cartone della sant'Anna, non tralasciando gli altri suoi studj. Nel 1502 viaggiò gran parte d'Italia, stipendiato dal duca Valentino, come architetto militare (4). Tornato nuovamente a Firenze, fece il celeberrimo cartone della Vittoria d'Anghiari, col quale, come già a Milano col Cenacolo e col Cavallo, diede in patria un luminoso saggio della sua nuova maniera della quale gli artefici tutti approfittarono, non eccettuati Michelagnolo e Raffaello. Mentre piegavano in meglio le cose di Lombardia nel 1507, egli ritornò a Milano, ed ebbevi stipendio dal re di Francia. Dopo altri viaggi o incerti o poco importanti, recossi a Roma nel pontificato di Leone, ma poco vi si trattenne, male accomodandosi la sua vita filosofica ed il suo lento meditare le proprie opere, ad una corte romorosa, brigante ed avvezza in fatto d'arti, specialmente dopo la furia di Giulio, a veder prontamente poste ad effetto imprese grandissime da artefici risoluti, vivacissimi, quali erano Bramante, Raffaello e Michelagnolo.

In traccia sempre di quella tranquillità che se in Toscana e in Lombardia gli venne turbata ora dalle fazioni, ora dalle vicende della guerra, venivagli tolta in Roma dalla vigile emulazione e forse dalle brighe, non de' suoi grandi rivali, ma de' cortigiani loro fautori, s'appigliò al partito di andare in Francia agli stipendj del gran re Francesco. Ivi poco operando si trattenne fino alla sua morte che avvenne il 2 di maggio del 1519 a Cloux, e secondo alcuni scrittori, nelle braccia stesse del re. Della quale circostanza, osservato il silenzio del Melzo ed alcuni passi del Lomazzo (5) e d'altri, e più le recenti ricerche del chiarissimo signor Venturi, la critica non può ammettere l'incerta tradizione, che d'altronde fa assai più onore al re Francesco che a Leonardo.

Pochi lavori sembra che facesse in sua vita questo artefice sommo, il quale, profondissimo indagatore della inesauribile natura, ora trovava, ora imaginava nuove perfezioni, seguendo le quali non sapea torre le mani dalle sue opere, e tutte a parer suo le lasciò imperfette. Questa lodevole insaziabilità, propria de' grandissimi ingegni, diminuì certamente il numero delle sue produzioni, ma ne accrebbe il pregio e l'eccellenza. Se si crede ai cataloghi che delle sue opere si leggono, ed ai tanti *Leonardi* che vantano le gallerie e i mercanti di quadri, si troverà fuor di dubbio ingiusta la taccia data da più scrittori a questo grand'uomo, d'aver poco dipinto; ma chi osservasse con cognizione la maggior parte delle opere attribuitegli, troverebbe forse ingiusti altresì gli elogi che da tre secoli gli si danno, per la perfezione con cui soleva condurle, e della quale sono testimonio le opere veramente sue, e specialmente il Cenacolo per la parte che ne rimane, e il ritratto di monna Lisa che ancora si ammira in Parigi (6). Quale de' due partiti sia il ragionevole, è facile il giudicarlo. Certo parmi però, che chiunque si porrà a considerare il gran numero delle sue invenzioni in meccanica, le grandi opere idrauliche da lui condotte, i trattati che di molte facoltà ei compose; chi esaminerà, a dir tutto in breve, quanto debbangli tutte le scienze e tutte le arti, non troverà ch'egli abbia poco operato di pittura e di rilievo, quando non facendo parola dei varj ritratti e storie minori, si abbia riguardo alla grandezza ed importanza delle tre maggiori sue opere, il Cenacolo, il Cavallo e la Vittoria d'Anghiari, tutte ora quasi interamente perite con incalcolabile danno dell'arte. L'angusto confine d'un compendio non mi permette di qui parlare delle altre opere sue, nè de' suoi scritti de' quali mi venne fatto di scoprirne alcuni del tutto sconosciuti ed importantissimi. Mi limiterò dunque a dire che Leonardo, una intera età prima di Galileo, di Bacone e degli altri luminari della moderna filosofia, pose per fondamento universale d'ogni scienza, l'osservazione della natura e l'esperienza: che primo spinse le arti del disegno alla perfezione degli antichi: che in fine fu superiore al suo secolo in ogni parte dell'umano sapere, e che in molte parti di esso non è stato ancora dai moderni sorpassato.

SCRITTORI CHE FANNO MENZIONE DEL CENACOLO.

Troppo lungo sarebbe il qui riportare l'intero catalogo degli autori, specialmente moderni, che parlarono del Cenacolo: accennerò dunque i principali soltanto che giunsero a mia notizia; e cominciando dai più antichi, scenderò per ordine fino a quelli de' tempi nostri, dandone più o men lungo ragguaglio a seconda dell' importanza e della rarità delle loro opere.

LUCA PACIOLO.

(1498 (7))

Il primo ne' cui scritti veggo lodata questa pittura, è frate Luca Paciolo dal Borgo S. Sepolcro. Nella prima sua opera pubblicata sul finire dell' anno 1494, che ha per titolo *Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni et Proportionalità*, sebbene si faccia onorevole ricordo di molti artefici illustri, di Leonardo non si parla affatto; il che fa congetturare che non solo Leonardo fu ignoto di persona al frate innanzi che questi venisse alla corte del Moro, ma che la fama sua non era a quel tempo uscita di Lombardia, nè prima, come il Vasari fa credere, stabilita altrove. Perchè siccome il frate aveva avuto prima di quell'epoca stanza e commercio in tutte le grandi città d'Italia, eccetto Milano, se avesse trovato grande il nome di Leonardo o a Firenze o altrove, non l' avrebbe dimenticato là dove nomina tanti artefici inferiori a lui. Ciò volli dire per avvalorare la mia congettura che Leonardo uscisse di Toscana innanzi al fiorire del governo di Lorenzo, e che fra noi facesse gran parte de' suoi studj e ottenesse quella riputazione che gli diede in seguito il primato fra i suoi pari.

Nella seconda opera poi dal Paciolo composta intorno al 1498, che venne alla luce nel 1509 e che porta per titolo *Divina Proportione*, non solo si parla di Leonardo e del Cenacolo, ma ancora del famoso colosso equestre di cui il Paciolo dà esattamente la misura, e fin anche il peso del metallo che vi abbisognava per fonderlo. Nella dedica al Soderini ci assicura che le figure del codice della Divina Proporzione erano di mano di Leonardo (8). È ivi da osservare l' inesatta espressione *Schemata . . . Vincii nostri Leonardi manibus scalpta*, la quale fece dire al Tiraboschi dove parla di tal opera, *Aggiuntevi le figure scolpite per mano di Leonardo da Vinci*, nel qual caso si doveva dir *disegnate.* Nel primo capitolo diretto al Moro accenna un consesso tenuto avanti a lui il dì 9 di febbrajo del 1498, al quale intervennero gli uomini della corte più distinti per dignità e per sapere, e fra questi era Leonardo da Vinci, *qual*, dic'egli, *de scultura, getto e pictura con ciascuno el cognome verifica*, cioè

vince tutti (9). A prova di questo freddo elogio, dopo aver citata e descritta la statua equestre di Francesco Sforza, rammenta il *ligiadro de l' ardente desiderio de nostra salute simolacro nel degno e devoto luogo de corporale e spirituale refectione del sacro templo de le Gratie de sua mano penolegiato.*

Nel capo III enfaticamente lodando la pittura, *Ohimè*, dice, *chi è quello che vedendo una ligiadra figura con suoi debiti liniamenti ben disposta, a cui solo el fiato par che manchi, non la giudichi cosa più presto divina che umana? E tanto la pictura imita la natura quanto cosa dir se possa. El che agli occhi nostri evidentemente appare nel prelibato simulacro de l' ardente desiderio de nostra salute, nel qual non è possibile con maggiore attentione vivi gli apostoli imaginare al suono de la voce de l'infallibil verità, quando disse:* UNUS VESTRUM ME TRADITURUS EST. *Dove con acti e gesti l'uno a l'altro, e l'altro a l'uno con viva e afflicta admiratione par che parlino, sì degnamente con sua ligiadra mano el nostro Lionardo lo dispose.*

Al capo XXIII, avendo negli antecedenti parlato de' tredici principali effetti della sua divisione proporzionale, si protesta di non voler oltrepassare questo sacro numero *a reverentia de la turba duodena e del suo sanctissimo capo . . . del qual collegio*, continua il frate, *comprehendo V. D. Celsitudine havere singolar devotione per haverlo nel preaducto luogo sacratissimo tempio de Gratie dal nostro prefacto Lionardo con suo ligiadro penello facto disporre.*

Al capo VI delle cose architettoniche ci assicura di nuovo ciò che disse al Soderini intorno alle figure de' corpi. Ho sperato invano qualche più utile notizia del Cenacolo, a compenso della nojosa lettura di questo libro del quale avrò nonostante occasione di parlare altrove.

Parmi dover qui avvertire essere necessario di procedere con cautela nel prestar fede alle proposizioni di questo autore. L' incerto ed imbrogliato suo fraseggiare è cagione di mille dubbj, ed ha indotto molti in errore. Egli introdusse con pessimo esempio, e in ciò fu forse il primo, lo stile contorto, affettato e ripieno di tropi, che in quel tempo applaudivasi sul pergamo, nelle materie didascaliche che più d'ogni altra esigono scrupolosa lindura, semplicità e proprietà, sia ne' vocaboli sia ne' modi. La maniera con cui all'epoca del libro, non già della stampa di esso, cioè al principiare dell' anno 1498, descrive il colosso equestre, lo fa credere fuso in bronzo. Il secondo e terzo passo qui sopra citati intorno al Cenacolo fanno quasi sospettare che quest' opera non fosse a quel tempo condotta al termine a cui lasciolla l'autore, ma soltanto *disposta*, cioè abbozzata. La frase che indicai usata per dire di Leonardo le figure del libro della Divina Proporzione, fa pensare che quelle fossero incise in rame o in legno. Un passo (10) dove parla della sua partenza da Milano farebbe credere che soli tre anni fosse stato Leonardo pensionato dal duca Lodovico. E così dicasi di altri luoghi di detta opera che ogni paziente può esaminare, e

che risvegliano non irragionevoli congetture di cose false. Intorno ai dubbj qui sopra indicati esistono fortunatamente notizie e ragioni in contrario che tolgono ogni pericolo di errore: ma si può da questi imparare con quanta precauzione, in grazia delle frondose sue frasi, si debba usare della sua autorità nelle cose che da altri autori non vengano dichiarate o confermate. Ad ogni modo però le sue opere, sebbene ora quasi dimenticate, sono per molti titoli assai pregevoli, ed è certo che le Matematiche gli hanno gran debito, come può vedersi nello Ximenes ed in altri. Se egli poi siasi o no fatto bello delle opere di Piero della Francesca suo maestro, come attesta solennemente il Vasari, è difficile il chiarirlo ad evidenza, nè vi riuscì il Tiraboschi. Il Della Valle, confratello del Paciolo perchè anch' egli dell' ordine di san Francesco, il difende assai debolmente colla gran fama della quale godeva in Italia e con altre men forti ragioni. La lettura de' suoi libri mi ha posto in istato di addurne una più valida, e che sola a mio parere può bastare all' intento. Il Tiraboschi e il Della Valle credettero morto Piero della Francesca prima d'assai che non fu in fatti; e l'opinione ch'egli abbia cessato di vivere intorno al 1484 fu anche ultimamente accreditata dall' egregio abate Lanzi nell' ultima impressione della sua Storia Pittorica. Se gli autori che scrissero del Paciolo, avessero letto la sua *Summa de Arithmetica* stampata nel 1494 (11), avrebbero trovato farvisi al bel principio menzione di Piero col nome di *Monarca a li tempi nostri della Pictura*, il che non avrebbe detto s'egli era morto: chè s'ei ripete la stessa enfatica frase al capo XIX delle cose di architettura scritte nel 1509 a Venezia, vi aggiunge quanto basta onde far credere che a quel tempo più non vivesse. Più chiaramente poi, a tergo della pagina 68 parlando di Piero con nuove lodi, lo dice non solo, *a li dì nostri ancor vivente*, ma recentemente autore d' un degno libro di prospettiva, *nel qual altamente de la pictura parla ponendo sempre al suo dir ancora el modo e la figura del fare. El quale*, continua frate Luca, *tutto habiamo lecto e discorso: el qual lui feci vulgare; e poi el famoso oratore poeta e rhetorico greco e latino suo assiduo consotio, e similmente conterraneo maestro Matteo lo recò a lengua latina ornatissimamente de verbo ad verbum con exquisiti vocaboli. De la quale opera de le 10 parole le 9 recercano la proportione. E così con instrumenti li insegna proportionare piani e figure con quanta facilità mai si possa e vie apertissime* ecc. So bene che la *Summa* sarà stata composta in parte alcuni anni prima, come apparisce in qualche luogo dell' opera e specialmente nell' articolo *Idem notandum de caratteribus algebraticis*, a tergo della pagina 67, dove si legge una data di Perugia del 1487. Ma siccome l' edizione fu fatta sotto gli occhi del frate, e dice egli stesso in fine che *hanc summam... impressoribus assistens die noctuque proposse manu propria castigavit*, non è da credere che vi lasciasse correre errori di fatto sì gravi, come il dir vivo il famoso suo maestro quando a quel tempo fosse stato morto.

Se poi il libro lungamente qui sopra descritto sia lo stesso che quello citato nella dedica al duca d' Urbino e che chiama *Compendioso tractato de l' arte pictoria e de la lineal forza in perspectiva,* il lascio volentieri all' altrui giudizio. Ciò che parmi sicuro egli è che se in un uomo distinto e stimato per tanti titoli, qual era il Paciolo, è improbabile il plagio, supponendo morto l' autore dell' opera trafugata, diventa una impudenza incredibile e del tutto nuova negli annali delle ruberie letterarie, lo spacciare per propria un' opera altrui, vivente l' autore, dedicandola a tali uomini quali erano il Moro, Guidubaldo da Montefeltro e Pier Soderini. Il che se il frate avesse fatto, come attesta il Vasari, più assai col titolo di pazzo che di sfacciato parmi dovrebbesi nominare; perchè o da que' principi o dai letterati delle lor corti, l' impostura sarebbe stata immediatamente scoperta, e l' impostore ne avrebbe avuto danno e vergogna perpetua. Restami a notare che il Vasari istesso nella seconda edizione ch' ei pubblicò delle Vite, tralasciò l' epitaffio di Piero che aveva stampato nella prima, nel quale veniva infamato il Paciolo (12), la qual cosa fa supporre che l' autore dell' epitaffio avesse cangiato opinione intorno al frate, e temesse di offenderlo senza ragione. Aggiungasi in fine che il Paciolo promette di dare un compendio da lui fatto dell' opera (13) del suo maestro, con che si prova quanto ei fosse lontano dal defraudarlo non che del libro, della lode dovutagli, da lui anzi con cieco amor patrio esagerata ad ogni occasione. Della quale esagerazione, perdonabile ad un riconoscente discepolo, può esser testimonio la citata frase di *monarca della pittura*, con cui Piero fu da lui esaltato, non solo nella *Summa* pubblicata nel 1494, ma anche nel Trattato architettonico del 1509, epoca in cui Milano e Firenze godevano le meravigliose opere del Vinci e del Buonarroti, e Roma già vedea risorgere in Vaticano per mano di Raffaello l' antica eleganza de' Greci e de' Romani.

Ma il Vasari non fu il solo nemico della memoria del Paciolo. Un altro più antico accusatore di questo povero frate fu Goffredo Tory de Bourges che pubblicò in Parigi l' anno 1529 il suo curioso libro intitolato *Champ fleury*, nel quale diede le proporzioni delle lettere *attiche*, dette *romane* o *antiche*, regolate secondo il corpo e il viso umano, opera stravagante, ma ricca di varia erudizione, e nella quale si fa menzione di varj artefici italiani. A tergo della pagina XXXIV pretende questo autore di correggere il frate sulla proporzione della lettera A, e citando due righe della sua Divina Proporzione, osa dire ch' ei ragiona di tai cose come un prete ragionerebbe d' armi, e che cominciando a sbagliare dalla prima lettera, allo stesso modo procede in tutte l'altre, come qua e là pel libro si studia d' avvertire. Il quale rimprovero è esagerato non solo, ma del tutto disdicevole nel Tory che mentre accusa il Paciolo in cose piccolissime, ne copia tutto il sistema con poche aggiunte o riforme, come prima di lui, senza dirne nè bene nè male, aveva fatto Alberto

Durero. Aggiunge poi ciò che più mi preme di qui notare, cioè ch'egli aveva inteso dire che l'opera del Paciolo fosse stata da lui segretamente rubata al *feu messire Leonard Vince, qui estoit grant Mathematicien, Paintre et Imageur.* Ma di ciò non adduce il Tory prova veruna, ed egli che fu in Italia e a Roma, e che potè conoscere Leonardo in Francia, avea facile via di verificare ciò che aveva udito susurrarsi, nè avrebbe mancato di farlo, qualora per effetto delle sue ricerche avesse sperato verificare la colpa del frate, non l'innocenza. Ma contento di screditar l'opera del Paciolo onde dar credito alla sua, nè potendo positivamente asserir nulla del suo plagio, si accontenta di dargli mala voce, con che non si accorge di una patente contraddizione, cioè che poco dopo aver detto che il Paciolo tratta della forma delle lettere, *comme clerc d'armes*, dice che il lavoro dato per suo era del grande matematico, pittore e scultore Leonardo. Col qual colpo in fallo verrebbe a dire che Leonardo parlava di tali cose da presontuoso ignorante, il che non accordandosi con gl'infiniti elogi da lui ripetuti a questo grand'uomo, scuopre all'evidenza la sua cattiva fede contro frate Luca. Chè se poi il frate si fosse servito per l'opera delle lettere della mano di Leonardo, non avrebbe mancato di parlarne onde accrescer pregio al suo lavoro, come fece pei corpi regolari da Leonardo delineatigli. Con tale ingenuo modo egli si professava di cavare la maggior parte della sua grande opera, non solo da Euclide e da Boezio, ma da Leonardo da Pisa, dal Giordano, da Biagio da Parma, da Giovanni Sacrobosco e da Prodocimo Padovano. E se finalmente il frate avesse tolto a Leonardo il sistema delle lettere, il che sarebbe avvenuto di reciproca intelligenza, ciò in sostanza è sì poca cosa per un tanto artefice, e sì piccola parte della gloria matematica del frate, che la fama di questo non avrebbe detrimento da tale mancanza o superchieria, anche qualora venisse provata (14). Mi rimane ad avvertire che dopo tante vane ricerche la fortuna mi ha renduto nel mio ultimo viaggio d'Italia possessore del libro di Prospettiva di Piero della Francesca, prezioso codice colle figure di sua mano e colla traduzione latina di Matteo dal Borgo, quale in somma il Paciolo lo descrive; e nulla in esso si legge che il Paciolo abbia usurpato nelle opere sue. Solo dalla maniera di molte teste in tal codice disegnate, si scorge ad evidenza che le due incise in legno nel libro della Divina Proporzione sono prese da disegni di Piero, e male furono da taluni attribuite a Leonardo; e da ciò si può congetturare che anche le cose architettoniche abbiano la stessa origine, perchè, al pari delle accennate teste, sono di troppo lontane e dallo stile di Leonardo e dalla perfezione cui questi era giunto tanti anni prima dell'epoca di quel libro.

Dalle quali osservazioni, sfuggite alla diligenza del Tiraboschi, del padre Della Valle e d'altri che parlarono di questo autore, sembrami aver sufficiente argomento onde assicurargli la proprietà e il merito de' suoi scritti. Bramo mi sia perdonato questo lungo diviamento dalla materia: io ho creduto di dovermivi

abbandonare per conservare all'Italia in frate Luca, non l'inventore delle lettere attiche, chè ciò poco monterebbe, ma uno de' ristauratori delle matematiche, il cui nome, siccome di plagiario, sarebbe scomparso dalla storia letteraria, o vi sarebbe rimasto con infamia. Così, restituendogli il suo senza tor nulla a Piero della Francesca, parmi d'aver fatto due grandi uomini di coloro de' quali il Vasari volea fare un solo, seguendo inconsideratamente una falsa tradizione (15).

GIORGIO ROVEGNATINO.

(1500)

Da un Dialogo ms. di Giorgio Rovegnatino col Taegio, opera ch'esisteva presso i domenicani alle Grazie, trasse il Pino (16) il seguente passo circa il Cenacolo: *Quæ vero in refectionis domo, ipsius (Ludovici) pariter jussu, apostolorum tabula depicta est, quam multorum per longissimas horas defixit obtutus.* E a lungo e più volte debbonsi osservare le opere famose da chi ne brama vera istruzione e vero diletto.

POMPONIO GAURICO.

(1503)

Nel Libro *de Sculptura* di Pomponio Gaurico si loda il Vinci in ispecie pel Cenacolo e pel Cavallo. *Postremo (commendatur)*, ecco le parole dell' autore, *et ipse Alverochii discipulus Leonardus Vincius, equo illo, quem ei perficere non licuit, in Bois maximo, Pictura Symposii, nec minus et archimedæo ingenio notissimus.*

RAFFAELLO MAFFEI.

(1516 = 17)

Ne' Commentarj urbani di Raffaello Volterrano al libro XXI dell'Antropologia, là dove l' autore ricorda alcuni illustri artefici e qualche lor opera principale, a ragione cita il Cenacolo in proposito di Leonardo. *Leonardus Vincius*, dic' egli, *xii Apostolos Mediolani in æde divæ genitricis de gratiis, opus prædicatissimum* (vi si sottintende *dipinse*). Scrisse il Volterrano un tal passo poco dopo il 1516, come apparisce dalla morte di Giovanni Bellino, ivi presso accennata come caso recentissimo (17). L' inesattezza circa il luogo ove trovasi la pittura, è compensata dal giudizio nella scelta dell' opera che l'autore elesse per saggio del valor dell' artefice. Il contrario fecero a gran torto il Moreri e il Milizia che molte inutilità affastellarono ne' loro brevi articoli sul Vinci, e del Cenacolo non fecero parola (18).

BERNARDINO ARLUNO.

(1520 = 30)

Tra i molti valenti uomini di ogni facoltà riccamente stipendiati da Lodovico il Moro, novera l'Arluno *Leonardum pictorem mollissimum, cujus in hunc diem picturæ vivunt.* Quantunque il Cenacolo non sia qui specificato, è chiaro accennarvisi complessivamente; e il non leggersi anzi in questo passo verun ulteriore ragguaglio di tal opera, fa pensare che all'epoca dello scritto dell'Arluno non avesse essa sofferto alcun detrimento notabile. Questo lezioso latinista scrisse prima del 1530, e le parole qui citate si leggono alla pagina 56 dell'edizione delle sue storie, procurata dal Magioragio in Basilea co' torchj dell'Oporino, e al foglio 98 del codice ambrosiano della stessa opera.

PAOLO GIOVIO.

(15..)

La vita di Leonardo scritta latinamente dal Giovio, e già fatta pubblica dal Tiraboschi, doveva ricomparire alla luce unita a quelle di Michelagnolo e di Raffaello similmente stampate nella *Storia letteraria*, illustrate tutte da copiose note del conte Anton Giuseppe Rezzonico. Questo eruditissimo scrittore dopo averle tutte tradotte in italiano, o il seducesse l'amenità dell'argomento o l'allettasse la messe abbondante de' materiali raccolti per le note, s'invogliò di fare una più ampia storia di Leonardo nelle due lingue; ma qual che ne fosse la cagione, sgraziatamente non la condusse a termine. Il signor Marco Cigalini, degno erede de' Rezzonici, mi ha cortesemente comunicato l'autografo dal quale si comprende che il conte Anton Giuseppe non era contento del modo con cui le dette vite furono pubblicate, e che riconosciutivi molti errori e mancamenti, pubblicando la sua di Leonardo, pensava a quella premetterle corredate di varie illustrazioni. La nuova vita del Rezzonico, quantunque sembri la metà circa di quello a che parrebbe doversi estendere, non giunge a descrivere il Cenacolo, e un solo foglio volante che alla descrizione di questa opera appartiene, comecchè lo scrittore appaja sempre buon critico nelle cose storiche, nol prova tale nelle cose della pittura. Imperocchè in quel foglio dice finita la testa del Salvatore, e loda la mediocrissima copia del Lomazzo, eseguita da questo negli anni giovanili senza badare altrimenti all'originale, con pessimo colorito e con grandissime scorrezioni di disegno.

La brevità e l'eleganza dell'opera mi consiglia di qui riprodurre intera e corretta la vita del Giovio, alla quale unisco la traduzione del Rezzonico.

Ex codice Paul. Jovii extante in bibliothecula Antonii Joseph a Turre Rezzonici.

Leonardi Vincii vita.

Leonardus a Vincio, ignobili Etruriæ vico, magnam picturæ addidit claritatem, negans ab iis recte posse tractari, qui disciplinas nobilesque artes veluti necessario picturæ famulantes non attigissent. Plasticem ante alia penicillo præponebat, veluti archetypum ad planas imagines exprimendas. Optices vero præceptis nihil antiquius duxit, quorum subsidiis fretus luminum et umbrarum rationes diligentissime vel in minimis custodivit. Secare quoque noxiorum hominum cadavera in ipsis medicorum scholis inhumano fœdoque labore didicerat, ut varii membrorum flexus et conatus ex vi nervorum vertebrarumque naturali ordine pingerentur. Propterea particularum omnium formam in tabellis usque ad exiles venulas interioraque ossium mira solertia figuravit, ut ex eo tot annorum opere infinita exempla ad artis utilitatem excuderentur. Sed dum in quærendis pluribus angustæ arti adminiculis morosius vacaret, paucissima opera levitate ingenii naturalique fastidio, repudiatis semper initiis, absolvit. In admiratione tamen est Mediolani in pariete Christus cum discipulis discumbens, cujus operis libidine adeo accensum Ludovicum regem ferunt, ut anxie spectando proximos interrogavit an circumciso pariete tolli posset, ut in Galliam vel diruto eo insigni Cœnaculo protinus asportaretur. Extat et infans Christus in tabula cum matre Virgine Annaque avia colludens, quam Franciscus rex Galliæ coemptam in sacrario collocavit. Manet etiam in comitio Curiæ Florentinæ pugna atque victoria de Pisanis, præclare admodum sed infeliciter inchoata vitio tectorii colores juglandino oleo intritos singulari contumacia respuentis; cujus inexpectatæ injuriæ justissimus dolor interrupto operi gratiæ plurimum addidisse videtur. Finxit etiam ex argilla colosseum equum Ludovico Sfortiæ, ut ab eo pariter æneus superstante Francisco patre illustri imperatore funderetur; in cujus vehementer incitati ac anhelantis habitu et statuariæ artis et rerum naturæ eruditio summa deprehenditur. Fuit ingenio valde comi, nitido, liberali, vultu autem longe venustissimo; et cum elegantiæ omnis delitiarumque maxime theatralium mirificus inventor ac arbiter esset, ad lyramque scite caneret, cunctis per omnem ætatem principibus mire placuit. Sexagesimum et septimum agens annum in Gallia vita functus est, eo majore amicorum luctu, quod in tanta adolescentium turba qua maxime officina ejus florebat, nullum celebrem discipulum reliquerit.

Traduzione.

» Leonardo nato in Vinci, terretta della Toscana, recò alla pittura grandissimo
» onore col dichiarare non potersi esercitar rettamente da quelli i quali non
» avessero apparate le scienze e l'arti liberali che servono di sostegno necessario

» alla stessa pittura. Voleva egli che il travaglio di plasma la precedesse, co-
» me vero modello da cui trarne le pianate immagini. Niente ebbe più a
» cuore che le ottiche istruzioni, coll' agiuto delle quali attenne per fino in
» parti minutissime la teoria delle ombre e della luce. Per seguire le tracce
» della natura, e dalla disposizione dei nervi e delle vertebre rappresentare le
» differenti piegature e sforzi dei membri, non si era stancato di apprendere
» con applicazione inumana e stomachevole nelle stesse scuole anatomiche a
» tagliare i cadaveri dei malfattori. Figurò con ciò in tavolette ogni esile par-
» ticella, non tralasciando le sottili venuzze e la tessitura interiore delle ossa,
» con tale accuratezza che da un travaglio di tanti anni si dovessero incidere
» in rame innumerevoli sposizioni a benefizio dell' arte. Mentre però nella ri-
» cerca di moltiplicati sussidj ad un arte ristretta soverchiamente moroso affati-
» cavasi, condusse a termine pochissime opere, spinto da naturale leggerezza
» e volubilità di talento a scartarne sempre le prime idee. Si ammira non per-
» tanto con istupore la Cena di Gesù Cristo co' suoi Apostoli dipinta sul muro
» in Milano, la quale tanto piacque a Luigi XII che rimirandola con passione,
» richiese agli ascoltanti se si avesse potuto trasportare in Francia col tagliarla
» dal muro, sebbene con un tal fatto si ruinasse il famoso refettorio ove cam-
» peggiava. Esiste in tavola il fanciulletto Gesù scherzante colla Vergine madre
» e l' avola sant' Anna, quadro che comperato dal re Francesco venne da lui
» posto tra gli ornamenti più preziosi del suo gabinetto. Campeggia nella sala
» del Consiglio di Firenze la battaglia e vittoria riportata contro i Pisani, in-
» cominciata con una grandezza incomparabile, ma che ebbe un esito infelice
» per difetto dell' intonacato il quale non sosteneva i colori stemprati all' olio,
» sebbene grande fosse stata la diligenza nell' applicarli. Sembra che il rammarico
» giustissimo d' un tale accidente abbia accresciuto il pregio all' opera lasciata
» imperfetta. Travagliò per Lodovico il Moro in creta un cavallo colossale da
» fondersi susseguentemente in bronzo, e sopra vi doveva figurare il di lui
» padre Francesco celebre guerriero, nella stessa materia. Ammirasi in questo
» travaglio la veemente disposizione al corso e lo stesso anelito, nelle quali cose
» si comprende la somma perizia dello scultore, e quanta fosse la sua intelli-
» genza in tutto ciò che appartiene agli effetti della natura. Spiccarono in Leonardo
» doti di grande compitezza, accostumatissime generose maniere accompagnate
» da un bellissimo aspetto; e poscia che egli era raro e maestro inventore d' ogni
» eleganza e singolarmente dei dilettevoli teatrali spettacoli, possedendo anche
» la musica esercitata sulla lira in canto dolcissimo, divenne caro in supremo
» grado a tutti li principi che lo conobbero. Trovandosi in Francia nell' età
» di sessantasette anni cessò di vivere, con pena tanto più sensibile de' suoi
» amici, che tra sì grande copia di giovani i quali studiavano sotto la di lui
» disciplina, non lasciò verun scolare di primo grido. »

Troppo aspro è il giudizio del Giovio intorno ai discepoli di Leonardo. Ben altro era il giudizio del modesto Raffaello che quasi si mettea del pari con Cesare da Sesto, e il confondersi con quelle di Leonardo le opere del Melzi, del Boltraffio e del Luino che pure può dirsi della sua scuola, distrugge l'opinione del Giovio, e fa onor grande ai discepoli non meno che al maestro.

Ho creduto per ordine di tempo dover qui porre questa vita, perchè quantunque non si sappia in qual anno sia stata scritta, non debb'essere di molto posteriore alla morte di Leonardo; imperocchè quella che segue, di Michelagnolo, non parla della famosa pittura del Giudizio universale, con che è da credere che il Giovio la scrivesse non solo vivente Michelagnolo, come fecero il Vasari e il Condivi, ma prima che fosse fatta o almeno scoperta quella pittura, cioè verso il 1540.

Le migliori cose inedite de' conti Anton Giuseppe e Gastone Rezzonici non rimarranno ignote lungamente. Il lodato erede le ha di già in gran parte diligentemente ordinate onde elegantemente pubblicarle.

MATTEO BANDELLO.

(15..)

Le vicende della guerra che lungamente turbò la Lombardia, ruppero il corso felice delle arti e delle lettere in Milano nel momento in cui preparavano frutti migliori, e per l'appunto allorchè Leonardo stava per gettare in bronzo il colosso equestre e forse per dare l'ultimo finimento al Cenacolo. Questa è, a mio credere, la ragione per la quale sì pochi sono gli autori di tal epoca che parlino di queste due opere insigni. Sbandati qua e là nè ad altro volti che alla propria salvezza, male potevano dar pensiero a commendare le opere altrui; e allorquando attesero a scrivere, si volsero a lodare i potenti, da che se traevan poca fama, avean oro e protezione in mezzo alle pubbliche calamità. Da questa fame degli scrittori avviene che presso ogni nazione ed in ogni tempo abbondano i più minuti ragguagli intorno agli abusi sanguinosi della forza umana, e mancano le memorie delle opere d'ingegno che più onorano l'umanità. L'Italia certamente si onora assai più dell'unico Leonardo che de' tanti feroci ed astuti guerrieri del secolo XV e XVI, e pure di costoro abbiamo lunghi elogi e storie minute di ogni azione, mentre non abbiamo dell'altro che poche e mal certe notizie. Dopo il poco che ho citato, per quante diligenze mi abbia fatte, non mi venne alle mani altro scrittore che parli del Cenacolo, più antico di Matteo Bandello, autore delle famose Novelle. Mi è necessario di riportare intiero il passo che fa menzione della nostra opera, perchè sparge moltissima luce sulla storia di essa, e rinforza diverse congetture sul tempo e sul modo con cui fu eseguita. Esso è tratto dalla dedica della Novella LVIII della Parte I, diretta a Ginevra Rangona Gonzaga.

Erano in Milano al tempo di Lodovico Sforza Vesconte Duca di Milano alcuni gentiluomini nel monastero delle Grazie dei frati di s. Domenico, e nel refettorio cheti se ne stavano a contemplare il miracoloso e famosissimo Cenacolo di Cristo con i suoi discepoli, che allora l' eccellente pittore Leonardo Vinci Fiorentino dipingeva; il quale aveva molto caro che ciascuno veggendo le sue pitture, liberamente dicesse sovra quelle il suo parere. Soleva anco spesso, et io più volte l' ho veduto e considerato, andar la mattina a buon' ora e montar sul ponte, perchè il Cenacolo è alquanto da terra alto: soleva, dico, dal nascente sole sino all' imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare et il bere, di continovo dipingere. Se ne sarebbe poi stato dui, tre o quattro dì che non v' avrebbe messa mano, e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno, e solamente contemplava, considerava et esaminando tra sè le sue figure giudicava. L' ho anco veduto (secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava) partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in lione, da corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto alle Grazie; et asceso sul ponte pigliar il pennello, et una o due pennellate dare ad una di quelle figure, et di subito partirsi et andar altrove. Era in quei dì alloggiato nelle Grazie il cardinal Gurcense il vecchio, il quale si abbattè ad entrar in refettorio per vedere il detto Cenacolo in quel tempo che i sovradetti gentiluomini v' erano adunati. Come Lionardo vide il cardinale, se ne venne giù a farli riverenza, e fu da quello graziosamente raccolto e grandemente festeggiato. Si ragionò quivi di molte cose et in particolare dell' eccellenza della pittura, desiderando alcuni che si potessero veder di quelle pitture antiche che tanto dai buoni scrittori sono celebrate, per poter far giudicio se i pittori del tempo nostro si ponno agli antichi agguagliare. Domandò il cardinale che salario dal duca il pittore avesse. Le fu da Lionardo risposto che d' ordinario aveva di pensione duo mila ducati, senza i doni et i presenti che tutto il dì liberalissimamente il duca gli faceva. Parve gran cosa questa al cardinale, e partito dal Cenacolo, alle sue camere se ne ritornò. Lionardo allora a quei gentiluomini che quivi erano, per dimostrare che gli eccellenti pittori sempre furono onorati, narrò una bella istorietta a cotal proposito. Io che era presente al suo ragionamento, quella annotai nella mente mia, et avendola sempre tenuta nella memoria, quando mi posi a scriver le Novelle, quella anco scrissi ecc.

La Novella che segue, e che conta un caso avvenuto a frate Filippo Lippi, è di fatto posta in bocca di Leonardo, che incomincia la sua narrazione dal farsi beffe dell' ignoranza del cardinal Gurcense e della sua poca pratica dei buoni autori che narrano le glorie della pittura. In qual tempo sia stata scritta la prefazione, non trovo indizio alcuno onde congetturarlo. Siccome però parmi da credere che tutto il libro delle Novelle sia stato dal frate composto avanti ch' ei fosse fatto vescovo, ciò mi basta per porre questo suo passo prima delle notizie del Vasari le cui Vite videro la luce nel 1550, cioè appunto

nell' anno in cui Francesco I diede il vescovado di Agen al Bandello. È anche da osservarsi, per giudicare dell' età del Bandello, ch' egli era già frate nell' ultimo decennio del secolo antecedente, e che la licenza delle sue Novelle, se male conveniva al vescovo, non è naturale, anzi diventa incredibile nel settuagenario. Aggiungasi in fine che è nota la data di molte sue Novelle che retrocede d'assai dall'epoca della prima edizione delle Vite del Vasari, il che ognuno può scorgere dalle sole dediche; e chi di ciò bramasse più ampie notizie, le cerchi nelle opere del Napione e del Mazzucchelli. Per le stesse ragioni ho citato il Bandello prima del Sabbà da Castiglione e del Biondo che d' un solo anno prevennero il Vasari co' libri de' quali si fa qui menzione. Di ciò volli avvertire il lettore, perchè le Novelle del Bandello furono stampate, la prima volta, quattro anni dopo la detta prima edizione del Vasari.

SABBÁ DA CASTIGLIONE.

(1549)

Nei *Ricordi* ovvero *Ammaestramenti* di monsignor Sabbà da Castiglione, al ricordo centesimonono *Circa gli ornamenti della casa*, nel quale vengono accennate le opere varie con cui soglionsi abbellire le camere secondo il gusto di ciascheduno, leggesi il seguente curioso passo intorno a Leonardo. *E chi* (le adorna di opere) *di mano di Leonardo di Vinci, uomo di grandissimo ingegno e nella pittura eccellentissimo e famosissimo discepolo del Verocchio, come alla dolcezza delle arie si conosce, e primo inventore delle figure grandi tolte dalle ombre delle lucerne, ancora che dal Cenacolo di santa Maria delle Grazie di Milano in fuora (opera certamente divina, e per tutto il mondo famosa e celebre) pochi altri lavori si trovano di sua mano, perchè quando doveva attendere alla pittura nella quale senza dubbio un nuovo Apelle riuscito sarebbe, tutto si diede alla geometria, all' architettura e notomia; e oltre ciò si occupò nella forma del cavallo di Milano ove sedici anni continui consumò, e certo che la dignità dell' opera era tale che non si poteva dire avere perduto il tempo e la fatica. Ma la ignoranzia e trascuragine di alcuni (li quali siccome non conoscono le virtù, così nulla l'estimano) la lasciorno vituperosamente roinare, et io vi ricordo (e non senza dolore e dispiacere il dico) una così nobile et ingegnosa opera fatta bersaglio a' balestrieri guasconi.*

In niun altro autore, cred' io, tranne questo, si legge come invenzione di Leonardo l' ingrandire le figure coll' ombre delle lucerne. Quest' uso debb' essere certamente di grande antichità, e secondo alcuni retrocede fino all' invenzione della pittura attribuita a varj nomi favolosi. Ma io opino che egli si servisse delle lucerne non già per ingrandire le figure, ma per disegnare prontamente

gli scorci i più difficili, metodo usato anche dal Buonarroti, secondo che narra il Cellini. Ad ogni modo questa invenzione, sia pur sua, trattandosi di cosa volgare e continuamente sotto gli occhi di ognuno, non è tale da far onore ad un ingegno qual era quello di Leonardo; e l'uso che se ne può fare per ritrarre figure in iscorcio, non potrà esser utile che per coloro che le saprebbero disegnare anche senza un tal mezzo, e non gioverà che per farle più presto senza notabili scorrezioni. L'eccezioni per altro alle quali questo modo va soggetto e per la collocazione del lume, e pel piano su cui dee battere l'ombra, e per gli angoli degli aggetti del corpo ombreggiante varj secondo le distanze, e per le diverse distanze del corpo e dal lume e dal piano ombreggiato, sono tante, che l'utilità vera di quest'uso si riduce a pochissimo, e il pericolo di gravi errori è grande e continuo, quanto in copiare le figure dal vero direttamente. Può forse giovare ad abituare l'occhio allo scorciare delle membra; ma per comporre con esattezza una figura stranamente atteggiata, sarà più sicura guida il telajo graticolato che fin dal tempo del Paciolo, e certamente molto prima, era comunemente in uso nell'arte.

L'edizione dalla quale trassi il passo citato, è la veneta del 1555, che credo sia l'edizione originale dell'opera accresciuta, in vece di quella del 1560 riportata per tale dall'Haym.

Il Sabbà debbe aver conosciuto Leonardo personalmente: egli era vecchissimo nel 1549 nel qual anno scriveva la prefazione de' suoi Ricordi. Egli scriveva colla mano manca, conforme dicesi essere stato uso del Vinci.

MICHELAGNOLO BIONDO.

(1549)

Fra le tante mediocri opere mediche e filologiche pubblicate da Michelagnolo Biondo avvi un raro libercolo di piccola mole e di prolisso titolo, in cui questo autore tratta della pittura come ne avrebbe trattato il noto calzolajo d'Apelle. Non vi ha cosa delle infinite che il frontispizio fastosamente promette, alla quale il libro soddisfaccia ragionevolmente. Nulla, a dir vero, in esso si leggerebbe intorno al Cenacolo, se si badasse all'autore cui viene attribuito: ecco ad ogni modo il passo che riguarda a quest'opera.

Nel capitolo XIV che ha per titolo *Della memoria di Mantegna mantovano e delle sue pitture e dove*, per accrescere gli esempj de' grandi artefici, *Sappiate*, dice, *o voi innamorati della pittura, che non molti anni addietro vi è stato Mantegna mantovano pittore raro di quei tempi, il che vi accerta la sua quasi impreziabil pittura, come si dice e vede, cotesto pittor eccellente dipinse l'istoria di Cristo e delli sua discepoli, cioè la tavola della Cena di Jesù, e tal pittura si*

vede in la città di Milano, la qual pittura Francesco Cristianissimo re di Francia volse portare nel suo reame. Nondimeno egli non potè soddisfare al suo desio per essere tal cosa pinta nel muro.

Ognun vede che l'ignorante medico confuse il Mantegna con Leonardo, non potendosi dubitare che queste parole non si riferiscano al nostro Cenacolo. Di Leonardo poi appena fa menzione nel capitolo di Maturino e d'altri, nel quale dopo molti nomi di secondo grado, è chiamato *raro pittore* e autore di un *libro di anatomia.* E pure il Biondo era scolaro del famoso Nifo che scrisse un libro del bello; era amico del Doni e dell'Aretino ch'entrambi facevano da dottori in pittura; ed era nato ventidue anni in punto prima che Leonardo morisse. Ciò prova che il solo buon giudizio fa l'autorità degli scrittori; e dove manchi il giudizio, poca autorità procacciano i tempi e le circostanze. È utile combinazione che i più rari libri siano per lo più cattivi.

GIORGIO VASARI.

(1550)

Un gran numero di valenti critici ha ora purgato da una notabile quantità d'errori la dilettevole istoria di questo scrittore; ma siccome tali correzioni, oltre che non sono sempre senza eccezione, non si possono introdurre nel testo senza ruinar l'opera, rimarrà ad ogni giudizioso lettore il dispiacere di ricorrere, leggendola, a nojosi commenti pei passi dichiarati, e il dubbio intorno a ciò che la mancanza di monumenti o di notizie non ci lasciò verificare. Sarebbe lungo l'elenco delle inesattezze nelle quali incorse il Vasari nella vita di Leonardo, facendolo ora nipote, non figlio di Piero (19); ora conducendolo a Milano sotto il duca Francesco, ora dopo la morte di Galeazzo, ora solo nel 1494 regnante Lodovico; ora in fine confondendo le opere, ora l'epoche, ora le persone. E gli sbagli della prima edizione s'incontrano ripetuti nella seconda ch'egli ampliò, a dir vero, d'assai, ma di poco corresse. Pure in questo autore le cose ch'egli fu costretto ad apprendere dalla tradizione, debbonsi considerare diversamente da quelle che dice sulle opere che prende a descrivere, perchè da lui viste ed esaminate per l'arte. Ecco pertanto la descrizione del Cenacolo quale sta nell'edizione del 1550, pubblicata da Lorenzo Torrentino.

Fece ancora in Milano ne' frati di san Domenico a santa Maria delle Grazie un Cenacolo, cosa bellissima e maravigliosa; ed alle teste degli apostoli diede tanta maestà e bellezza che quella del Cristo lasciò imperfetta, non pensando poterle dare quella divinità celeste che all'immagine di Cristo si richiede. La quale opera rimanendo così per finita, è stata dai Milanesi tenuta del continuo in grandissima venerazione, e dagli altri forestieri ancora, attesochè Lionardo s'imaginò

e riuscìgli di esprimere quel sospetto che era entrato negli apostoli di voler sapere chi tradiva il loro maestro. Per il che si vede nel viso di tutti loro l' amore, la paura e lo sdegno, ovvero il dolore di non poter intendere lo animo di Cristo. La qual cosa non arreca minor maraviglia che il conoscersi allo incontro l' ostinazione, l' odio e'l tradimento di Giuda, senza che ogni minima parte dell' opera mostra una incredibile diligenza. Avvenga che insino nella tovaglia è contraffatto l' opera del tessuto d' una maniera che la rensa stessa non mostra il vero meglio. La nobiltà di questa pittura, sì per il compimento, sì per essere finita con una incomparabile diligenzia, fece venir voglia al re di Francia di condurla nel regno; onde tentò per ogni via se ci fossi stato architetti che con travate di legnami e di ferri l'avessino potuta armare di maniera ch' ella si fosse condotta salva, senza considerare a spesa che vi si fosse potuta fare, tanto la desiderava. Ma l' esser fatta nel muro fece che Sua Maestà se ne portò la voglia, ed ella si rimase ai Milanesi.

Nella edizione poi del 1568 dopo l' elogio della tovaglia aggiunge:

Dicesi che il priore di quel luogo sollecitava molto importunamente Lionardo che finisse l' opera; parendogli strano veder talora Lionardo starsi un mezzo giorno per volta astratto in considerazione, et avrebbe voluto come faceva delle opere che zappavano nell' orto, ch' egli non avesse mai fermo il pennello. E non gli bastando questo, se ne dolse col duca, e tanto lo rinfocolò che fu costretto a mandar per Lionardo e destramente sollecitarli l' opera, mostrando con buon modo che tutto faceva per l' importunità del priore. Lionardo conoscendo l' ingegno di quel principe esser acuto e discreto, volse (quel che non avea mai fatto con quel priore) discorrere col duca largamente sopra di questo. Gli ragionò assai dell' arte, e lo fece capace che gl' ingegni elevati talor che manco lavorano, più adoperano, cercando con la mente le invenzioni e formandosi quelle perfette idee che poi esprimono e ritraggono le mani dà quelle già concepute nell' intelletto. E gli soggiunse che ancor gli mancava due teste da fare, quella di Cristo della quale non voleva cercare in terra, e non poteva tanto pensare che nella imaginazione gli paresse poter concipere quella bellezza e celeste grazia che dovette essere quella della divinità incarnata. Gli mancava poi quella di Giuda che anco gli metteva pensiero, non credendo potersi imaginare una forma da esprimere il volto di colui che dopo tanti benefizj ricevuti, avesse avuto l' animo sì fiero che si fosse risoluto di tradire il suo signore e creator del mondo: pur che di questa seconda ne cercherebbe; ma che alla fine non trovando meglio, non gli mancherebbe quella di quel priore tanto importuno et indiscreto. La qual cosa mosse il duca maravigliosamente a riso, e disse ch' egli avea mille ragioni. E così il povero priore confuso attese a sollecitar l' opera dell' orto, e lasciò star Lionardo. Il quale finì bene la testa di Giuda che pare il vero ritratto del tradimento et inumanità. Quella di Cristo rimase, come si è detto, imperfetta.

Dopo questa aggiunta segue, come nella prima edizione: *La nobiltà di questa pittura* ecc.

Nella vita poi di Girolamo da Carpi leggiamo che il Vasari fu a Milano nel 1566, e vide il Cenacolo di Leonardo tanto mal condotto che non vi si scorgeva più se non *una macchia abbagliata.* Quivi parla anche della copia di s. Benedetto di Mantova, sulla quale veggasi il terzo libro.

È cosa strana che il Bottari (20) asserisca che poco o nulla si dica dal Vasari intorno al Cenacolo nella sua prima edizione, mentre, eccettuatane la storia del priore, vi si legge precisamente altrettanto quanto nella seconda. Ma il correggere gli errori di giudizio e di fatto che abbondano nei lunghi commenti di diversi al Vasari, sarebbe lunga impresa, ed è meglio dare al Vasari stesso siffatti studj, e ciò anche qualora non si abbia qualche cosa di meglio a fare.

Ho posto sotto un solo articolo le due edizioni che parlano dell' opera con osservazioni di diverse epoche: il lettore le accomoderà alla cronologia con facilità, e risparmierà un articolo dello stesso autore. Farò lo stesso del Lomazzo e degli altri scrittori di cui cito più d'un' opera. Questo metodo mi sembra aver meno inconvenienti dell' altro che ponesse i passi d' ogni autore secondo i tempi, su di che troppo sovente s' incontrano oscurità, incertezze e contraddizioni.

Il Lanzi, umanissimo scrittore, gentile ed elegante sempre, e non di rado felice nel dipingere i caratteri veri, sia delle scuole sia degli artefici, diede intorno al Vasari un mirabile squarcio che vorrei posto in fronte a tutte l' edizioni delle sue Vite, acciò fosse letto da chiunque imprende a scorrerle, ignaro o mal prevenuto dell' autore (21).

Il Comolli che ne descrisse diffusamente le varie edizioni, solo non avvisò o non seppe esservi un diverso frontispizio all' edizione seconda, il che avea debito di notare essendosi assunto l'impegno di dare gl' interi titoli di tutti i libri della sua *Bibliografia.*

GIOVAMBATISTA GIRALDI.

(1554)

L'opera del Giraldi che fa al caso nostro, intitolata *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie* ecc., fu quella che il pose in acre contesa col Pigna che ne stampava una simile nel tempo che questa veniva alla luce; su di che può vedersi il Fontanini e il Barotti. Molte utili cose leggonsi in questi Discorsi, e non vi manca qua e là qualche paragone pittorico che prova che il Giraldi dilettossi o della pittura o del conversar co' pittori. Allorchè, per esempio, ei parla della perfezione alla quale condusse Virgilio la latina poesia raccogliendo

in un bellissimo corpo il bello sparso nella moltitudine delle antiche composizioni greche e latine, *Mi pare*, dic' egli, *che Virgilio in ciò imitasse gli eccellenti dipintori, i quali volendo formare una imagine singolare che rappresenti la donnesca bellezza, mirano tutte le belle donne che mirar ponno; e da ciascuna togliono le parti migliori, ed accoltene tante, quante lor pajono bastare a compire la idea ch' hanno nell' animo, si danno poscia a fare la conceputa figura la quale essendo composta dell' eccellenti parti di molte bellezze, riesce ella non pur bella ma eccellentissima, tale che non si trova forma umana che in viva donna le si possa rassomigliare: tanto desiderano i nobili artefici asseguire l' ultima perfezione.* Dal qual periodo ognuno scorge finamente sviluppato il principio del bello ideale, e con tanta chiarezza che sarebbe desiderabile che altrettanta ne splendesse ne' trattati di questa pericolosa materia. Vi si trova ancora una curiosa spiegazione del famoso quadro di Galatone descrittoci da Eliano, una definizione della bellezza pittorica (22) e degli esempj d' Apelle e di Leonardo. Ma l' esempio che riguarda il nostro pittore, vuol essere trascritto per intiero.

Giova, dice il Giraldi, *anco al poeta far quello che soleva fare Leonardo Vinci eccellentissimo dipintore. Questi, qualora voleva dipingere qualche figura, considerava prima la sua qualità e la sua natura: cioè se doveva ella essere nobile o plebea, giojosa o severa, turbata o lieta, vecchia o giovane, irata o d' animo tranquillo, buona o malvagia: e poi conosciuto l' esser suo, se ne andava ove egli sapea che si ragunassero persone di tal qualità; ed osservava diligentemente i lor visi, le lor maniere, gli abiti ed i movimenti del corpo: e trovata cosa che gli paresse atta a quel che far voleva, la riponeva collo stile al suo libricino che sempre egli teneva a cintola. E fatto ciò molte volte e molte, poichè tanto raccolto egli aveva quanto gli parea bastare a quella imagine ch' egli voleva dipingere, si dava a formarla e la faceva riuscire maravigliosa. E posto ch' egli questo in ogni sua opera facesse, il fe' con ogni sua diligenza in quella tavola ch' egli dipinse in Milano nel convento dei frati predicatori, nella quale è effigiato il Redentor nostro co' suoi discepoli che sono a mensa.*

Mi soleva dir M. Cristoforo mio padre che fu uomo di acutissimo giudicio e di grandissimo discorso, quando del comporre egli meco ragionava (il che era sovente), che avendo il Vinci finita l' imagine di Cristo e di undici discepoli, egli aveva dipinto il corpo di Giuda solo insino alla testa, nè più oltre procedeva. Laonde i frati di ciò si lamentavano col duca il quale per questa dipintura dava gran premio al Vinci. Il duca, intesa la querela dei frati, fe' chiamare a sè Leonardo, e gli disse che si maravigliava ch' egli tanto prolungasse il fine di quella dipintura. Gli rispose il Vinci ch' egli si maravigliava che Sua Eccellenza di ciò si lamentasse, perchè non passava mai giorno ch' egli intorno non vi spendesse due ore intere. Acquetossi il duca a queste parole, e tornando i frati a querelarsi della tardanza del Vinci, disse egli loro che n' aveva parlato con lui, e che gli

aveva risposto che non era mai giorno ch' egli non spendesse intorno a quella tavola due ore. A cui dissero i frati: Signore, vi resta solo a fare la testa di Giuda, che tutte le altre imagini sono compite; ed avuto rispetto al tempo ch' egli ha speso per fare le altre teste, se vi lavorasse due ore di un giorno, come dice a Vostra Eccellenza che fa, sarebbe omai compita tutta la tavola; ma è più d' un anno intero che non è stato a vederla, non che vi abbia messa mano. Allora il duca adirato mandò a dimandare il Vinci, e con viso turbato gli disse: Ch' è questo che mi dicono questi frati? tu mi di' che non passa mai giorno che tu non spenda due ore intorno alla tavola; ed essi mi dicono ch' è più d' un anno che tu non sei stato al lor convento. Il Vinci allora disse: Che sanno questi frati di dipingere? dicono il vero ch' è gran tempo ch' io non sono ito là; ma non dicono già vero, negando ch' io non spenda ogni giorno almeno due ore intorno a quella imagine. E come può egli ciò essere, disse il duca, se non ci vai? Allora il Vinci, quasi ridendo, rispose: Signore Eccellentissimo, restami a fare la testa di Giuda il quale è stato quel gran traditore che voi sapete: e però merita essere dipinto con viso che a tanta sceleraggine si confaccia. E quantunque io ci avessi potuto aver molti tra quelli che mi accusano, che si sariano maravigliosamente assimigliati a quel di Giuda: nondimeno per non gli far vergognar di lor medesimi, ha già un anno e forse più, che ogni giorno, sera e mattina, mi son ridotto in Borghetto ove abitano tutte le vili ed ignobili persone e per la maggior parte malvage e scellerate, solo per vedere se mi venisse veduto un viso che fosse atto a compir l' imagine di quel malvagio. Nè insino ad ora i' l' ho potuto trovare: tosto ch' egli mi verrà innanzi, in un giorno darò fine a quanto mi avanza a fare. O se forse nol troverò, io vi porrò quello di questo padre priore, che ora mi è sì molesto, che maravigliosamente gli si confarà. Rise il duca a queste ultime parole del Vinci, e restò appagato di quanto egli gli disse, e conosciuto con quanto giudicio egli componeva le sue figure, non gli parve maraviglia se quella tavola riusciva negli occhi del mondo così eccellente.

Avvenne dopo queste parole, che un giorno gli venne per ventura veduto uno ch' aveva viso al suo desiderio conforme, ed egli subito preso lo stile, grossamente il disegnò, e con quello e con le altre parti ch' egli in tutto quello anno aveva diligentemente raccolte in varie facce di vili e malvage persone, andato ai frati, compì Giuda con viso tale che pare ch' egli abbia il tradimento scolpito nella fronte. Così deve anco fare il poeta, volendo egli co' colori delle scritture mostrare gli abiti, i costumi, i ragionamenti, le azioni di diverse persone, perchè non potrà indi trarre se non utile incredibile.

Sembra che da questo squarcio del Giraldi traesse il Vasari l' aggiunta che fece alla storia del Cenacolo nella seconda edizione delle sue Vite. Se si potesse prestar fede intera a questo scrittore in una cosa che non appartiene nè alla sua professione nè all' argomento del suo libro, si potrebbero da questo

passo dedurre varie conseguenze che si oppongono parte alle altre storie, parte al costume di Leonardo. Primieramente converrebbe credere che Leonardo avesse compiuta la testa del Salvatore, al che contraddicono il Vasari e il Lomazzo, entrambi pittori di buon giudizio. Converrebbe poi cangiare opinione intorno al metodo di dipingere di Leonardo, o alla sua lentezza, o alla perfezione colla quale conduceva le sue figure, qualora si voglia credere che in un giorno ei potesse, come qui si legge, cominciare e finire la testa di Giuda, sebbene da oltre un anno l'andasse studiando. Nell' accennare le quali cose sarebbe stato più circospetto il Giraldi se avesse avuto qualche idea della pratica dell' arte, come pare che intendesse la teorica, e soprattutto se avesse conosciuto i metodi pratici di Leonardo, il quale per quanto si apparecchiasse innanzi di por mano al lavoro, sappiamo dalla storia che sempre vi si accostava tremando. È dunque da giudicare che il Giraldi dica finita la testa del Salvatore, perchè da quel tempo nulla più il pittore vi facesse, o perchè come di cosa finita se ne accontentavano i frati, sebben Leonardo volesse forse riporvi le mani. Similmente parmi da credere che non vi mancasse già del tutto la testa di Giuda, come il Giraldi asserisce, ma che vi mancassero soltanto que' tratti principali coi quali voleva Leonardo caratterizzarlo, e che costavangli sì lunghe ricerche. In fatti, essendo l'opera dipinta a olio, ed avendo egli il costume di ripassare più volte che non è d'uopo, i suoi lavori, ed essendo necessario un certo tempo tra l'uno e l'altro ritocco acciò il precedente sia ben secco, chi credesse altrimenti, mostrerebbesi affatto ignaro dell' arte.

Il costume poi di Leonardo, qui proposto dal Giraldi in esempio agli scrittori, non si può abbastanza raccomandare agli studiosi del disegno, come il solo metodo onde perfezionarsi nell' espressione degli affetti, ch' è la vera vita dell' arte, e quella parte che la rende più cara alla generalità degli uomini, essendo non solo una imitazione muta delle loro forme, ma, direi quasi, una parlante rappresentazione degli animi loro.

LEANDRO ALBERTI.

(1561)

Vedi *Francesco Sansovino = 1575, alla pagina 56.*

GASPARE BUGATI.

(1570)

Nel libro sesto della sua Storia universale dà il Bugati un ragguaglio delle qualità e della fortuna del Moro; e ragionando dell'amore ch'ei portava ai virtuosi, e della sua liberalità, dice: *Diede mille scudi l'anno a Giasone Maini, trecento a Giorgio Merula d'Alessandria istorico, cinquecento a Leonardo da Vinci*

pittore eccellente fiorentino, che pinse il miracoloso Cenacolo di Cristo alle Grazie: amò grandemente e donò a Bramante grande architetto e pittore, da cui egli fece fare la chiesa di s. Satiro e piantare quella di s. Celso: gli furono cari Ambrosio Rosate dotto in ogni cosa, Caradosso statuario, e Giacobo lapidario.

La pensione qui stabilita dal Moro a Leonardo non si accorda con la notata di sopra, che il Bandello udì dalla propria bocca di lui, presente il cardinal Gurcense. Potrebbe darsi che all'epoca in cui il Bandello conversò col Vinci, cioè negli ultimi anni della dimora di questo presso il Moro, la pensione gli fosse stata aumentata, e che i cinquecento scudi gli fossero stati assegnati fino da quando si pose al servizio del duca, cioè forse intorno al 1477 (23). È da notarsi che il Bugati nella postilla al luogo qui citato, chiama Bramante *architetto milanese,* per distinguerlo dall'urbinate che forse fu suo discepolo e certamente fu maestro del Cesariano. Si aggiunga anche questa alle tante autorità che provano esservi stati almen due Bramanti contemporanei, oltre varj Bramantini.

FRANCESCO BOCCHI.

(1571)

Nel *Ragionamento* del Bocchi sulla statua di s. Giorgio di Donatello, diconsi parti allo scultore necessarie il *costume*, la *vivacità* e la *bellezza.* In proposito poi del costume, *Fu,* dic'egli, *felice in questo Leonardo a maraviglia, come si dice del miracoloso Cenacolo che in Milano egli dipinse; dove negli apostoli espresse il costume tanto nobilmente, che sempre perciò da tutti è stato commendato: ma nella testa di Cristo (in cui sovrana bellezza e maestà mirabile e ogni divina perfezione volea dimostrare) non potè fornire il suo avviso, e non trovando co' suoi pensieri come a questo rispondesse degnamente, lasciò quella senza fine e imperfetta.* Questo scritto fu composto dal Bocchi nel 1571, e si stampò la prima volta nel 1583.

PAOLO MINI (24).

(1572)

Il Mini, nella sua *Difesa* di Firenze e dei Fiorentini, ove parla delle glorie pittoriche della sua patria, seguendo il piano del Vasari, di cui fa un epilogo in pochi fogli, fa morire tutte le arti in Italia per poi risuscitarle per opera de' suoi concittadini. Quindi pianta il solito albero genealogico pittorico, alla radice del quale sta Cimabue, sebbene questi fosse in fasce quando in altre città d'Italia s'eran già fatti i funerali a varj artefici forse migliori di lui, fra i quali a Guido da Siena. Da Cimabue scendendo in Gaddo, in Giotto e nella scuola di quest'ultimo che pe' suoi tempi fu in vero uom grande e meraviglioso, passa a Masaccio, a fra Giovanni, al Gozzoli, al Lippi, ed in fine a Leonardo, intorno a cui ecco le sue parole:

Lionardo da Vinci finalmente abbracciando tutte queste forze rendute alla pittura, con la vivacità, con la grandezza è con la perfezione del disegno gne nè confermò di maniera, che non pure per risuscitata, ma ella ne' suoi tempi per le sue onorate mani fu conosciuta ritornata in tutto e per tutto al suo antico fiore. Testimonio ne è lo stupendissimo Cenacolo che di sua mano principiato, ammezzato e finito, è nella città di Milano in s. Maria delle Grazie, e testimonio efficacissimo ne è il re Luigi duodecimo il quale non si sdegnò ch' ei gli morisse nelle braccia: là onde Giovambatista Strozzi non si peritò, sendo egli morto, di dire di lui,

Vince costui pur solo
Tutti altri, e vince Fidia e vince Apelle
E tutto il lor vittorïoso stuolo.

E le notizie e l'epigramma sono, come ognun vede, tratti dal Vasari. Egli vi aggiunse di suo lo sproposito di far morire Leonardo nelle braccia di Luigi XII che morì molti anni prima di lui.

Rimarrebbe ad investigare che si voglia intendere con quel *principiato, ammezzato e finito*, parlando del Cenacolo. Forse volle con ciò asserire che Leonardo non permise che alcuno dessegli ajuto o ponesse mano in questa opera; o pure che in diversi tempi, e forse in tre riprese la conducesse.

RAFFAELLO BORGHINI.

(1584)

Un breve estratto dal Vasari senz' alcuna aggiunta, se si eccettua un freddo epitaffio, è tutto quello che intorno a Leonardo abbiamo nell' opera del Borghini, che ha per titolo il Riposo. A parer mio, che però volentieri sottometto all' altrui, questo libro è più utile per la lingua che per la pittura.

GIO. PAOLO LOMAZZO.

(1584 *e* 1590)

Ad onta di moltissimi difetti, errori e pregiudizj de' quali sono sparse le opere del Lomazzo, a lui si debbe il più compiuto trattato che ci rimanga della pittura. Lo stesso aureo libro di Leonardo, quale dalle stampe si conosce, ottimo per lingua e per filosofia nelle parti che tratta, è troppo breve in altre; d' altre, come lavoro incompiuto, non parla affatto. A ragione l' illustre autore della Storia pittorica brama la ristampa degli scritti del Lomazzo, e ne vorrebbe tale editore, che, per usar di sua frase, *sceverandone le foglie, ne serbasse*

i frutti. Ma un editore di tal tempra è più difficile a trovarsi che non si crède, e qualora si accoppjno in un solo ingegno il sapere, la costanza e il giudizio che sarebbero necessarj ad un simile lavoro, è difficilissimo che un tale ingegno s'impieghi in opera altrui con poca speranza di fama, mentre con minor fatica e maggiore lusinga potrebbe tentare qualche cosa di proprio ed originale. E ad ogni modo le opere, per chi meglio sa, vogliono essere lette come furono scritte, ed il giudizio che il lodato Lanzi vorrebbe nell' editore, io lo bramo nel lettore. Se questi non è in grado di scernere le buone dalle cattive autorità storiche e poetiche che il Lomazzo prende a fascio indistintamente; se non è erudito abbastanza per intendere ove l' autore è troppo credulo o si abbandona a pazzie astrologiche, che in lui sono piuttosto modi d' esprimere che opinioni scientifiche; se in fine non è munito di molta pazienza e discrezione per penetrare dentro la mente dell' autore, supplendo anche, ove bisogna, ai gravi errori tipografici che accrescono sovente le difficoltà del testo, poco profitto trarrà da queste opere, e non compenserà il tempo e la fatica ch' è d' uopo impiegarvi. Chè pei lettori d' altronde leggieri e di minor vista, che non conoscono l' oro se non quando è depurato da ogni lordura, bastano e parranno auree molte opere minori delle quali abbiamo gran copia in molte lingue; poichè, se non erro, non giungerebbero ad intendere le cose buone di queste, comunque si riducano, le quali esigeranno sempre attenzione grandissima, e non volgare acume d' ingegno ond' essere intese e proficue.

Ma venendo al proposito nostro, nel capo nono del primo libro del gran Trattato dove questo autore ragiona della proporzione del corpo virile di otto teste, leggesi il seguente passo:

Fra i moderni Leonardo Vinci, pittore stupendissimo, dipingendo nel refettorio di s. Maria delle Grazie in Milano una Cena di Cristo con gli apostoli, e avendo dipinto tutti gli apostoli, fece Giacomo Maggiore e il Minore di tanta bellezza e maestà, che volendo poi far Cristo mai non potè dar compimento e perfezione a quella santa faccia, con tutto ch' egli fosse singolarissimo; onde così disperato, non vi potendo far altro, se ne andò a consigliarsi con Bernardo Zenale, il quale per confortarlo gli disse: O Leonardo, è tanto e tale questo errore che hai commesso, ch' altro che Iddio non lo può levare. Imperocchè non è in potestà tua nè d' altri di dare maggior divinità e bellezza ad alcuna figura, di quella che hai dato a Giacomo Maggiore e Minore, sì che sta di buona voglia, e lascia Cristo così imperfetto, perchè non lo farai esser Cristo appresso quegli apostoli; e così Leonardo fece, come oggidì si vede, benchè la pittura sia rovinata tutta.

Al capo secondo poi del secondo libro, dove ragiona de' moti secondo la diversità delle passioni ed affetti dell' animo, dice che in questa parte Leonardo non fece mai alcuno errore. *Del che*, aggiunge egli, *tra tutte l' altre sue cose fa chiarissima prova la maraviglíosa Cena di Cristo e de' suoi apostoli, che si vede*

dipinta nel refettorio di santa Maria delle Grazie in Milano; nella quale espresse di maniera i moti delle passioni degli animi di quelli apostoli, nei volti ed in tutto il resto del corpo, che ben si può dire che il vero non fosse punto diverso da quella rappresentazione; e che quell' opera sia stata una delle maravigliose opere di pittura, che giammai in alcun tempo fosse fatta da alcuno pittore, per eccellente che fosse, a olio; del qual modo di dipingere ne fu a quel tempo inventore Giovanni da Brugia. Imperocchè in quelli apostoli appartatamente si vede l' ammirazione, lo spavento, la doglia, il sospetto, l' amore e simili passioni ed affetti, in che tutti allora si trovarono; e finalmente in Giuda il tradimento concetto nell' animo con un sembiante di punto simile ad un traditore. Sì che ben dimostrò quanto perfettamente intendesse i moti che l' animo suol cagionare ne' corpi, de' quali siccome di necessarissima parte al pittore quasi in tutto questo libro ne sarà trattato.

Nel libro terzo al capo quinto dove parla del colorare a pastelli, segue a dire: *Il che si fa in carta, e fu molto usato da Leonardo Vinci, il quale fece le teste di Cristo e degli apostoli a questo modo eccellenti e miracolose in carta.*

Nel capo secondo finalmente del settimo libro, parlando della forma di Dio e della necessità che gli atti che gli si attribuiscono, siano corrispondenti alla maestà di lui, soggiunge che l' artefice deve sforzarsi *di rappresentarvi dentro la deità con l' eccellenza e differenza della forma, statura, moto, collocazione e lume dagli altri corpi che si fingono attorno a lui, cosa tanto difficile che l' istesso Leonardo non potè conseguirla nel Cristo che dipinse nel refettorio delle Grazie di Milano.*

In altri cinquanta e più luoghi del Trattato fa menzione il Lomazzo del nostro pittore, senza però parlare del Cenacolo. Chi fosse curioso di vederli, li riscontri coi numeri delle pagine che pongo fra le note (25).

Trovo poi nuovamente ricordo della nostra opera nel capo decimoterzo della sua *Idea del Tempio della Pittura*, libro che sebbene fosse composto, per quanto apparisce, prima del Trattato, fu stampato dopo di quello sei anni. Nel qual capo, dopo aver detto che Leonardo ha colorito a olio quasi tutte le opere sue, continua come qui trascrivo:

Ora Leonardo fu quello che lasciato l' uso della tempera passò all' olio il quale usava di assottigliare con i lambicchi, onde è causato che quasi tutte le opere sue si sono spiccate dai muri, siccome fra le altre si vede nel Consiglio di Fiorenza la mirabile battaglia, ed in Milano la Cena di Cristo in santa Maria delle Grazie, che sono guaste per l' imprimitura ch' egli gli diede sotto. Di che abbiamo grandemente da dolerci che opere così eccellenti si perdano, restando solamente i disegni, i quali certo nè il tempo nè la morte nè altro accidente sarà mai per vincere, ma con grandissima lode e gloria di lui viveranno in eterno.

In una ventina d' altri luoghi ne' quali in questa Idea del Tempio della Pittura occorre il nome e l' esempio di Leonardo, non si parla della Cena, sebbene

non ne manchi occasione, sopra tutto dove il Lomazzo rammemora le migliori opere di lui. Ma ciò avvenne probabilmente perchè era in allora del tutto perduta.

E questa perdita, di sì gran danno per l'arte, già accennata dal Vasari sotto l'anno 1566, non dee credersi dal Lomazzo confermata sotto la data delle opere stampate, ma prima di molto; perchè tanto il *Tempio* quanto il *Trattato* furono dall' autore composti in età assai giovenile, come dalle sue stesse parole apparisce chiaramente. Chè se in taluno de' suoi capricciosi sonetti ne' quali l'estro e la bizzarria lo allontanano per costume e sistema dalla verità, ei dice a caso altrimenti, debb' essere preferita l'autorità de' suoi trattati e quanto assicura nelle dediche a re ed a principi contemporanei ai quali non potea mentire senza ignominia, nè avrebbe mentito con vantaggio. Imperocchè del suo Tempio così egli parla nell' epistola al re di Spagna, che sta in fronte all' opera: *Questo è parto che uscì da me negli anni della mia gioventù, concetto in quelle ore che stanco del dipingere avea bisogno di ricreazione* ecc. E con quella espressione *concetto* avvalora la mia congettura che quest' opera sia stata da lui composta prima del Trattato; di cui, sebbene a taluni sembri un compendio (nel qual caso dovrebb' essere posteriore, nè quella espressione sarebbe opportuna), è piuttosto un apparato o prolegomeno, anzi il primo seme, per così esprimermi, di quella maggior opera che divenne un Trattato compiuto, allorchè fu arricchita in tutte le sue parti di tutto ciò che la susseguente pratica dell' arte e gli studj profondi nelle materie d' erudizione vi poterono recare in tributo. Del Trattato poi, se mai fu, come è probabile, fatica di molti anni, basti l' assicurarci che i primi libri dove trovansi i passi più importanti che ho citati, sono stati da lui scritti assai prima della sua cecità, la quale non già in vecchiaja, come male asserisce l' Orlandi, ma nel fiore dell' età e nel momento migliore di mettere in pratica le sue speculazioni, lo tolse per sempre alla pittura. E di ciò verremo facilmente assicurati dall' osservare ciò che scrive egli stesso poche linee prima del secondo passo sopra trascritto, nel qual luogo avverte che il trattare de' moti delle passioni e degli affetti *è opera piuttosto da uomo consumato che da giovane: per il che,* continua egli, *non senza qualche rossore io mi pongo a volerne trattare* ecc. E o si stabilisca l' epoca della sua cecità all' anno trentesimo della sua vita, cioè nel 1568, come egli stesso avvisa nell' ultimo capitolo del Trattato; o si ponga di tre anni più tardi, secondo quanto ei dice nella dedica del Tempio, nella sua Vita e in un distico in fine dei Grotteschi (il che si concilia col corso della malattia ch' ebbe il funesto fine che il gran Cardano ed il Vicenza gli avevano predetto), avuto riguardo alla età giovenile in cui assicura aver composti gli scritti suoi, è evidente che quanto ei dice intorno al Cenacolo, si debbe considerare anteriore non che contemporaneo a quanto ne fu detto dal Vasari, il che si scorgerà ancora più patentemente da alcuni suoi versi che fra poco mi accadrà di citare.

Nulla d'importante allo scopo nostro ho tratto dalle altre tre opere stampate di questo autore, che sono i *Grotteschi*, la *Forma delle Muse* e i *Rabisch* o *Versi del compare Zavargna* ecc. Il poco di alcuna di esse che vi avrà qualche relazione, verrà citato nel corso dell' opera o nelle note.

Filippo Picinelli nel suo *Ateneo*, forse coll' autorità del Morigia, registra di lui un'altra opera stampata, intitolata *Esposizione sopra il Trattato dell' arte della pittura.* Io credo che non esista affatto, almeno alle stampe, se pure non fosse (il che mi pare assai probabile) l'Idea del Tempio, cui il Lomazzo, come vedemmo, diede forma d' introduzione al suo Trattato, sebbene la pubblicasse alcuni anni dopo, cosa ch' egli stesso non manca d' avvisare nell' ultimo capitolo. Dal quale avviso si prova l' errore del Tiraboschi che suppone esservi una edizione dell' Idea del Tempio contemporanea al Trattato, come altro errore del Tiraboschi, del Du Fresne e d' altri è il credere che il Lomazzo dettasse le sue opere dopo aver perduta la vista. Su di che abbiamo già osservato ch' egli stesso dice d' aver fatto in prima gioventù le due opere sue principali, almeno in gran parte; e per ciò che spetta ai suoi versi, comechè pajano per lo più versi da cieco, siccome il Lanzi nota facetamente, s' egli fece, come asserisce, il proprio ritratto colle insegne di principe dell' accademia della Val di Bregno, è facile il vedere ch' egli si era ottenuto quell' onore per mezzo delle sue poesie anche anteriormente alla sua cecità. A provare più ampiamente che i Grotteschi suoi furono scritti prima che perdesse la vista, mi è venuto alle mani un curioso codice tutto di suo pugno, che ha per titolo *Gli Sogni e Ragionamenti composti da Giovan Paolo Lomazzo milanese con le figure de' Spiriti che gli raccontano, da esso disegnate.* Nell' avviso al lettore non solo ei parla delle sue poesie, ma si scorge che questi *Sogni* furono da lui composti per farne una sola opera con quelle, frammezzando la recita de' versi con dialoghi e ragionamenti stranissimi. E come nel decorso del libro si ragiona di Michelagnolo vivente, è chiaro che quest' opera fu scritta prima del 1563 all' uso fiorentino e 64 al volgare, anno di lutto per la morte di quel sommo uomo, ristorato in parte dalla nascita del gran Galileo. Così essendo tal opera posteriore ai suoi poetici capricci, si può giudicare che questi siano di ben due dozzine d' anni anteriori alla stampa. In fatti, checchè si dica circa il tempo di tali scritti dal Lanzi, dal Ghilini, dal Le Comte e da molti altri autori, e fin anche dal Lomazzo stesso in qualche luogo (26), quelle sue poesie, poche eccettuate, sembrano più esuberanze di sfrenata e confusa fantasia giovenile, che produzioni d' uomo maturo. Chè se alcune ne aggiunse di poi cogli stessi grilli e stravaganze insignificanti onde sono stipate le antecedenti, ciò fu per migliorare ed arricchire il suo volume, senza allontanarsi dal metodo tenuto negli anni primi del suo furore poetico. Così rendendo all' età del molto estro e del poco giudizio queste bizzarre composizioni, se ne viene a scusare la stranezza e la mediocrità. Ma chi non fosse

appieno soddisfatto delle prove da me qui addotte, e ne volesse sott' occhio una più autentica e solenne che smentisce quanto dal più degli scrittori fu asserito intorno all' epoca di questi ghiribizzi, legga le terzine dello stesso Lomazzo a Carlo Emanuello duca di Savoja, da lui cantate veramente da cieco in ogni senso nel 1587. In queste egli dichiara d' aver composti i suoi sette libri di Grotteschi *nella etade terza*, quella, cioè, che vien dopo la puerizia e l' adolescenza; e per togliere ogni dubbio intorno alla sua espressione, soggiunge:

Se quella vuol sapere il fermo chiodo,
Ciò che la terza età, c' ho detto, sia,
Acciò non sia lasciato oscuro nodo;
Ella è quella di Vener (27) *dove stia*
La forza del mostrar di ciascun' opra,
Quel che dianzi Mercurio ha fatto in via.
Ove col fare ancor convien adopra
Il dir unito insieme in cotal anni
Dai sedici a li venti, *e qua si scopra.*
Allor così scrivendo quanti affanni
Recava il pinger seco, io mi scemava.

Ai quali versi debbonsi aggiungere gli altri della sua vita ne' quali, dopo avere parlato del suo maestro e delle sue prime opere, soggiunge:

E ne' ritratti ancor io posi il piede
Di piccioli e di grandi, et alfin poi
Mi dipartii da lui, spiegando in versi
E in prosa tutti i miei varj concetti;
Che strani mi venian qual recar suole
La lieta gioventude, *e così scrissi*
In rime i miei Grotteschi, dove espressi
Molti caprizzi c' havea in cor concetti,
Ai quai poi cieco ancor molti ne aggiunsi.
Poco da poi trattai della pittura
In molti libri, ch' or si veggon fuori.
E allor fu eretta ancor l' alta Accademia
Di Bregno ecc.

Da che si vede anche quanto per tempo stendesse il suo Trattato, cioè poco dopo i vent' anni: per la qual cosa i passi che riguardano il Cenacolo, verrebbero a riportarsi intorno al 1560 circa. Nè men chiaro apparisce che non da cieco, ma una quindicina circa d'anni prima della sua cecità, compose il Lomazzo in gran parte le sue poesie che in buon numero sono citate coi primi versi nel codice di cui ho parlato di sopra. E si scorge parimente che qualora s' imprende a parlare di coloro che hanno pubblicato delle opere, è necessario prima di

tutto di leggerle diligentemente, oppure si è in pericolo di cadere in gravi errori. Ciò però sia detto con pace de' chiarissimi uomini che furono d'altra opinione intorno a quanto mi sforzai di provare, ed in ispecie degli egregi autori delle due storie, la Letteraria e la Pittorica. La vastità d'altronde di que' classici lavori, che di sua natura dispensa gli autori dalle letture mediocri, e più il merito cospicuo di quelle opere nell'essenziale, riconosciuto oramai da tutta Europa, scusano abbastanza tali piccioli nèi che io mi prendo la libertà di notare unicamente per amor del vero, e perchè importa alla mia storia del Cenacolo il sapere a qual epoca si possano riferire que' passi del Lomazzo che parlano di questo singolare dipinto.

GIO. BATISTA ARMENINI.

(1586)

Quantunque il maggior numero degli esemplari del libro dell'Armenini porti la data del 1587, egli è certo che quest'opera vide la luce nell'anno precedente, come prova non solo la dedica dello stampatore, ma anche qualche raro esemplare del 1586 che soltanto in pochi fogli differisce dall'edizione posteriore.

Anche i Precetti dell'Armenini appajono composti assai prima che venissero pubblicati. Egli stesso assicura nella conclusione del suo libro, che gli avrebbe condotti a miglior perfezione, se, oltre varie disavventure, la poca età in cui era allorchè gli scrisse, non glielo avesse impedito. In qual tempo però fossero composti, nol trovo scritto da nessuno. Il Mazzucchelli non dice altro di lui se non che fioriva intorno al 1580. Il libro non fu pubblicato dall'autore, ma dallo stampatore Francesco Tebaldini il quale, comunque trovasse l'originale, dice d'aver faticato sommamente a ridurlo quale il diede, il che farebbe dubitare che l'opera sia postuma. Da varj passi pertanto (28) si deduce che l'autore, di quindici anni recossi a Roma, e che dopo avervi passato qualche tempo, corse per nove anni tutta Italia. Passati questi, ritiratosi non so se in Faenza sua patria o altrove, lasciò la pittura e forse si fece frate, cangiando, com'ei dice, per ordine di chi potea disporre di lui, *abito e professione.* Si crederebbe ch'ei fosse stato a Milano prima del 1546, anno in cui morì il marchese di Pescara, presso il quale dice d'aver visti alcuni maravigliosi ritratti di Sebastiano Dal Piombo. Concorre a farlo credere fra noi sì anticamente, il sentirlo in Genova al passaggio di alcuni pittori che andavano in Ispagna, fra i quali nomina il Ruviale che morì nel 1550. Trovossi poi certamente in Roma nel 1556, anno da lui notato all'occasione che racconta la vendita de' disegni di Perino Del Vaga. Ma pare che in quell'anno stesso ne uscisse, se si avverte ai disordini

che al capo ultimo dice avvenutivi, che rispondono esattamente al primo anno del feroce governo di Paolo IV, e che il costrinsero a cercare altrove miglior sorte e quiete. Dopo quel tempo avendo peregrinato qua e là lungamente, tornò di nuovo a Milano, e stette con Bernardino Campi cui abbozzò un quadro, e pare che il servisse bene, poichè il Campi il volle seco qualche mese. Non parve contento degli studj pittorici della nostra città, e parlando de' nostri giovani, dice d'averli trovati più *dediti all' ornarsi con varj abiti e con belle armi lucenti, che all' adoprare penne ovver pennelli.* Da questa ultima epoca sembra dover avere principio la sua stabile dimora ovunque fosse, e da questo tempo fino poco oltre il 1570 può essere stato da lui steso o riordinato con accrescimenti il suo libro, accennandovisi in un luogo morto Michelagnolo, ed in un altro pubblicata di fresco la Prospettiva del Barbaro che uscì l'anno 1567. Sembra da tutto ciò potersi congetturare ch'ei fosse nato tra il 1520 e il 1530, e ch'ei si recasse a Roma poco dopo il 1540. Mi sono alquanto dilungato intorno a questo autore, perchè non vi è libro che dia conto di lui.

Il passo più importante che tratta del Cenacolo, trovasi nel libro terzo a carte 172. Ragionando ivi degli ornamenti de' refettorj, *Fra gli altri,* dice, *io vidi in Milano quello de' frati di san Domenico in santa Maria delle Grazie, nel quale a man manca vi è dipinto a olio sul muro un Cenacolo da Leonardo Vinci, che, abbenchè fosse allora mezzo guasto, mi parve però in tal modo un miracolo molto grande per aver egli espresso mirabilmente negli apostoli quel sospetto ch' era entrato in loro di voler sapere chi era che tradir volesse il loro maestro.*

Nel libro antecedente poi, a carte 143, già aveva parlato delle difficoltà che Leonardo sostenne onde comporre la testa di Giuda; ma nulla vi si legge di nuovo, anzi sembra ripetere ciò che già aveano pubblicato il Vasari ed il Giraldi intorno al modo di studiare di Leonardo. Non ostante l'accordarsi l'Armenini con quegli autori contemporanei, aggiunge loro autorità intorno alle cose che a Leonardo hanno relazione. Imperocchè l'Armenini che sembra essere stato più volte a Milano, dice aver ivi veduti alcuni mirabili disegni del Vinci in mano di alcuni vecchi pittori, probabilmente della sua scuola; ed essendo, com'egli asserisce, suo uso d'interrogare tutti gli artefici specialmente intorno ai modi de' migliori antichi maestri, è da credere che quanto di Leonardo ei lasciò scritto, non fosse tolto soltanto dal Vasari e dal Giraldi, ma anche dalle informazioni ch'ei prese dove esisteva più grande la memoria di lui.

Il libro de' *Veri precetti* (29) dell' Armenini può giovare assai nella pratica, e diletta non di rado raccontando alcuni piacevoli fatterelli avvenuti ai grandi maestri di quel tempo. Scarso però nella teorica, e, senza la base della filosofia, fondato in gran parte sull'esempio, è per l'essenziale dell'arte dannoso anzi

che utile. I veri precetti dell' arte non si possono trarre che dalla natura e dalla ragione: gli esempj dichiarano i precetti e li confermano; ma ove li facciano, l' arte è caduta, perchè perde l' originalità. Ben altrimenti furono i precetti di Leonardo, ed è bello lo scorrere tutti i suoi libri senza trovarvi un solo esempio, quasi ch' egli credesse far torto all' evidenza delle verità che si traggono direttamente dalla natura, sostenendole colle prove dell' arte, figlia di troppo debole autorità a petto di siffatta madre.

GREGORIO COMANINI.

(1591)

Il seguente passo, importantissimo per la singolare notizia che ci dà d' una copia del Cenacolo, eseguita probabilmente a cesello in argento, d' ordine di Francesco I, è estratto dall' opera che ha per titolo: *Il Figino ovvero del Fine della Pittura. Dialogo del Rever. Padre D. Gregorio Comanini, Canonico Lateranense. Ove quistionandosi se il fine della Pittura sia l' utile ovvero il diletto, si tratta dell' uso di quella nel Cristianesimo, e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più diletti, il pittore ovvero il poeta.* L' opera fu scritta, a quanto apparisce, nel 1590, e fu subito pubblicata l' anno seguente in quarto coi torchi di Francesco Osanna in Mantova. Si espone in essa un dialogo, a dir vero, prolisso, ma non povero di buona erudizione e di utili notizie, tra il padre don Ascanio Martinengo, Stefano Guazzo e Giovanni Ambrogio Figino pittore milanese. Sì il Martinengo come il Guazzo si resero celebri al declinare del secolo decimosesto e colle opere proprie e col prestar favore alle lettere. Il Martinengo fondò in Padova l' accademia degli Animosi, della quale trovansi memorie nelle lettere di Diomede Borghesi e presso altri autori, e di cui furono membri Sperone Speroni, il Tomitano, il Macino, il Piccolomini. Il Guazzo poi fu fondatore dell' accademia degl' Illustrati in Casale di Monferrato, che fu pure feconda di non ignobili ingegni. E il Figino da ultimo, in casa del quale accade il dialogo, essendo egli visitato dai detti due illustri ospiti che nol conosceano che di fama, fu il prediletto scolare del Lomazzo, e valse più di lui, sebbene fosse ineguale assai nelle opere e perdesse spesso la gloria dell' originalità, dandosi troppo all' imitazione de' grandi maestri ed abbandonando lo studio diretto della natura. Egli merita nondimeno un posto distinto nella storia pittorica, e fa dispiacere il vedere tanto silenzio sopra questo degno maestro ne' prolissi cataloghi de' troppo lodati artefici di quest' epoca. I suoi disegni furono sovente confusi con quelli di Batista Franco, del Salviati, del Parmigianino, e talora fin anche del Buonarroti di cui ritrasse più volte le opere principali. Oltre ciò che da questo dialogo si può ricavare, trovansi

sparsi grandi elogi di lui nel Trattato e ne' Grotteschi del suo maestro, nelle poesie del Marino, in quelle di Giuliano Goselini e in quelle del Borgogni.

Ecco il passo posto in sua bocca nel dialogo del Comanini, a carte 264.

Il re di Francia Francesco volle portare di là dall'Alpi tutto il muro del refettorio delle Grazie di questa città, dove Leonardo Vinci avea dipinto la Cena del Salvatore. Qual cosa stimava egli più? i denari o pure la pittura? pensate voi quanta spesa avrebbe quel re fatta nella trasportazione di tanta macchina quando fosse stato possibile il condurcela senza pericolo di guastamento. Ma poichè non la potè trasferire nel suo reame, ne fece fare un estratto in argento (30), *il quale poscia fu da lui mandato a donare a papa Clemente Settimo al tempo delle nozze di Margherita de' Medici e di Enrico il Secondo.*

Hò scorse alcune altre opere del Comanini, e nulla vi ho trovato di pittorico. Il Figino aveva un libro di disegni (31) di Leonardo, come sappiamo dal Lomazzo, dal Du Fresne e più chiaramente dal Venturi. Qual fosse in parte quel volume, spero poterlo indicare allorchè pubblicherò molti scritti e disegni inediti di Leonardo; perchè in un gran numero di schizzi che ho raccolti del Figino, molti ne ho scoperti che sono bensì di sua mano, ma che traggono origine da altri del Vinci senz' alcun dubbio.

GIROLAMO GATTICO.

(1600 *circa*)

In una storia manoscritta di Girolamo Gattico domenicano, la quale tratta di tutte le cose appartenenti al convento delle Grazie, là dove si fa parola delle pitture del refettorio, leggesi come segue:

Leonardo Vinci dipinse il Cenacolo che alterato si vede nel fine del medesimo refettorio, e il duca e la duchessa che si vede a' fianchi della suddetta Gerusalemme (cioè la Crocifissione dipinta dal Montorfano dirimpetto al Cenacolo), *quali si sono infracidite per essere dipinte a olio, e l'olio non si conserva in pitture fatte sopra muri e pietre, ed egli contro suo volere la fece, perchè così onninamente volle il duca.*

Il manoscritto del Gattico che conta due secoli circa, stava altre volte nella libreria del convento delle Grazie. Non s' intende abbastanza a che si riferisca quella frase *ed egli contro suo volere la fece.* Ad ogni modo non si può riferire al Cenacolo, nè al metodo di dipingere a olio ch' era il consueto di Leonardo. Io inclino pertanto a credere che Leonardo contro volere s' inducesse ad aggiungere all' opera del Montorfano i ritratti della famiglia ducale; e che però o li facesse eseguire da qualche suo discepolo o li trascurasse assai, perchè a giudicarne dagli avanzi, che che se ne dica dal Vasari e da altri, sono, a dir vero, opera assai mediocre. Egli è ben certo che se essi erano consunti

già da dugento anni per testimonio del Gattico, tanto più il sono adesso, e fuor di dubbio hanno anch' essi subíto, come il Cenacolo, la mano micidiale del Bellotti o d' altri sia prima sia dopo di lui. Quindi il vero loro stato antico non si può giudicare. Ma se le molte false asserzioni degli scrittori de' fasti pittorici permettono qualche congettura a quelle contraria, allorchè si trovi l' appoggio di buone ragioni, io oserei dire che dal Montorfano stesso, non già da Leonardo, fossero eseguiti tali ritratti. Primieramente essi sono troppo evidentemente d' accordo col rimanente della composizione per dover essere giudicati opera intrusa o aggiunta. In secondo luogo, dove il colore è scomparso del tutto, si vede trasparire chiaramente l' intonaco generale della pittura, fatto con sola calce senza alcun' altra preparazione o mistura, modo diverso dall' usitato da Leonardo. Vedesi in terzo luogo impiegato l' oro puro col mordente ne' panneggiamenti contro il sistema di Leonardo che voleva che l' oro s' imitasse, come ogni altra cosa, coi colori. Finalmente la maniera dell' opera non solo è conforme, come si disse, al rimanente del dipinto nella composizione, ma lo è parimente nello stile, il che non si potrebbe asserire senza far grave torto a Leonardo. Circa poi l' esser tali ritratti fatti a olio e non a fresco, come il resto, dico che il pittore fu costretto a questo genere, perchè è il solo che conceda quel tempo e comodo che dal dipingere a fresco non si può ottenere, e ch' è sopra tutto necessario allorchè si debbono ritrarre principi e personaggi grandi, i quali per pochi istanti e con molta loro noja e con altrettanta angustia del pittore si prestano all' arte de' cui effetti poi sono rare volte contenti. Aggiunge peso a questa mia congettura il sapere, all' epoca di questi ritratti, cioè intorno al 1495, impiegato Leonardo nel Cenacolo, nel colosso equestre ed in varj lavori idraulici di grande importanza. Ne aggiunge la nota sua lentezza nell' operare e finalmente la mediocrità dell' opera che fa contrasto troppo visibile colla perfezione a cui Leonardo portava le poche sue pitture in questo tempo migliore della sua vita. Parmi anche travedere l' origine dell' errore che a Leonardo fe' attribuire l' opera del Montorfano, nell' esser essa eseguita a olio come il Cenacolo, e non a fresco come la crocifissione. Così giudico che il Montorfano richiesto dal duca di tali ritratti, si sarà scusato per la difficoltà d' improvvisarli a fresco, ed il duca che vedeva Leonardo dipingere a olio la parete opposta, gli avrà ordinato di farli a olio, alla qual cosa, per la diversità del genere in uno stesso lavoro, il Montorfano si sarà mal volentieri prestato, come il Gattico dice essere avvenuto a Leonardo.

Comunque però stia il fatto, io non pretendo mai che l' altrui opinione pieghi alla mia; e solo oso esporre questa congettura, perchè non so risolvermi a credere di mano di un tanto uomo, qual era Leonardo, un lavoro dozzinale che per niun lato dell' arte è superiore a quanto si facea da' suoi contemporanei nella nostra scuola.

GIOVANNI BOTERO.

(1608)

Nel libro primo de' suoi *Detti memorabili di personaggi illustri*, sotto l'articolo *Facezie* riporta il Botero il seguente fatterello, già variamente narrato da altri.

Leonardo Vinci fu pittor di molta eccellenza. Hor mentre ch' egli dipingeva in Milano nel convento delle Grazie la Cena di nostro Signore, menava l'opera più in lungo di quel che il padre priore di quel convento avrebbe voluto. Il padre dopo averlo pregato, e più e più volte instato a finire, veggendo ch' egli non si moveva, ricorse al duca Francesco Sforza. Il duca, chiamato il Vinci, gli disse molto seriamente che non mancasse di por quanto prima fine all' opera. Signor, rispose egli, io spero di darvi tosto soddisfazione, perchè non mi mancano se non due teste, cioè quella di s. Pietro e quella di Giuda. La prima mi pare d' averla abbozzata assai a mio gusto; la seconda, cioè quella di Giuda, se mi mancherà altra invenzione, io mi servirò di questa del priore che mi pare assai a proposito. Con la qual risposta fece rider non poco il duca, e si sbrigò d' impaccio.

Il Botero scriveva le sue storielle, raccogliendole dai cortigiani (32), e non curandosi di confrontarle cogli scrittori donde i narratori le prendevano. Quindi non è strano se molte cose nel suo libro si leggono da altri autori narrate diversamente. Fa però meraviglia che un uomo tanto versato nella storia, e che fu lungamente a Milano segretario di s. Carlo, cadesse nell' errore di confondere il duca Lodovico col duca Francesco: assai minor fallo fu l' accennare la testa di Pietro in vece di quella di Cristo, anche in ciò senz' autorità.

I *Detti memorabili* furono stampati la prima volta in Torino nel 1608, e ristampati in Brescia ed in Venezia. La seconda edizione torinese, posta in luce da Domenico Tarino nel 1614, fu notabilmente accresciuta dall' autore. Da questa, alla pagina 536, si scorge che il Botero compose un' altra opera intitolata *Il Pellegrino*, la quale sfuggì alla diligenza dell' accuratissimo Mazzucchelli che d' ogni altro lavoro di questo autore dà esatte notizie.

PIETRO PAOLO RUBENS.

(1610 *circa*)

Il De Piles possedeva un manoscritto latino di Pietro Paolo Rubens, dal quale fedelmente, secondo asserisce, egli ha tradotto il seguente squarcio.

Leonard de Vinci commençoit par examiner toutes choses selon les regles d' une exacte Théorie, et en faisoit ensuite l'application sur le Naturel dont il vouloit se servir. Il obsérvoit les bienséances, et fuïoit toute affectation. Il sçavoit donner

à chaque objet le caractere le plus vif, le plus specificatif et le plus convenable qu'il est possible, et poussoit celuy de la majesté jusqu'à la rendre divine. L'ordre et la mesure qu'il gardoit dans les Expressions étoit de remuer l'imagination, et de l'élever par des parties essentielles, plûtôt que de la remplir par les minuties, et tâchoit de n'être en cela, ni prodigue, ni avare. Il avoit un si grand soin d'éviter la confusion des objets, qu'il aimoit mieux laisser quelque chose à souhaiter dans son Ouvrage, que de rassasier les yeux par une scrupuleuse exactitude: mais en quoy il excelloit le plus, c'étoit comme nous avons dit, à donner aux choses un caractere qui leur fût propre, et qui le distinguât l'une de l'autre.

Il commença par consulter plusieurs sortes de Livres. Il en avoit tiré une infinité de lieux communs, dont il avoit fait un Recueil, il ne laissoit rien échapper de ce qui pouvoit convenir à l'expression de son sujet et par le feu de son Imagination, aussi-bien que par la solidité de son jugement, il élevoit les choses divines par les humaines, et sçavoit donner aux hommes les degrez différens qui les portoient jusqu'au caractere de Héros.

Le premier des exemples qu'il nous a laissez, est le Tableau qu'il a peint à Milan de la Céne de Nôtre-Seigneur, dans laquelle il a répresenté les Apôtres dans les places qui leur conviennent, et Nôtre-Seigneur dans la plus honorable au milieu de tous, n'ayant personne qui le presse, ni qui soit trop près de ses côtez. Son attitude est grave, et ses bras sont dans une situation libre et dégagée, pour marquer plus de grandeur, pendant que les Apôtres paroissent agitez de côté et d'autre par la véhémence de leur inquiétude, dans laquelle néanmoins il ne paroît aucune bassesse, ni aucune action contre la bienséance. Enfin par un effet de ses profondes spéculations, il est arrivé à un tel degré de perfection, qu'il me paroît comme impossible d'en parler assez dignement, et encore plus de l'imiter.

Il De Piles dice che Rubens veniva in seguito dichiarando gli studj anatomici di Leonardo tanto su gli uomini quanto sui cavalli: indi spiegava le osservazioni fatte da Leonardo sulla Fisionomia, e all' ultimo le proporzioni del corpo umano, delle quali cose tutte egli aveva esaminati gli originali disegni presso Pompeo Leoni. Di quanta importanza sarà stato questo scritto, si può giudicare dal frammento conservatoci, dalla gravità degli argomenti, dall' ingegno grande del Rubens e dalla eccellenza delle opere che facevano il soggetto del suo esame. E fu in vero perdita notabile che il De Piles nol pubblicasse tutto, perchè intorno al 1720 un incendio consumò lo scritto originale insieme colla famosa raccolta di stampe e disegni dell' ebanista Bullo, come si legge nelle note dell' edizione romana del Vasari. Nè si creda riparato un tal danno dall' opera del Rubens pubblicata nel 1773, che ha per titolo *Théorie de la figure humaine.* Fu anch' essa, a dir vero, tradotta dal latino, ma è in tutto diversa, e giudicandone dal solo saggio conservatoci dal De Piles, d' assai inferiore alla perduta d' importanza e di pregio.

FEDERICO BORROMEO.

(1625)

Quanto finamente sentisse le delicate bellezze dell' arte l' insigne cardinale Federico Borromeo, scorgesi dal libretto ch' egli stampò per descrivere le pitture da lui raccolte e donate al pubblico. Tale operetta ha per titolo *Museum*, e vide la luce nel 1625. Io tradurrò alla meglio il passo che bramo noto al lettore: chi lo può leggere nella lingua in cui fu scritto, tralasci la traduzione e lo legga fra le note (33).

Ove l' ottimo porporato, all' occasione d' una copia ch' ei fece fare del Cenacolo, prende a ragionare di quest' opera, *Del suo pregio*, dic' egli, *comechè da molti ne sia stato scritto, io dirò soltanto ciò ch' agli altri è forse sfuggito, cioè che negli affetti varj e ne' diversi moti dell' animo sta la principal gloria di questo lavoro; lode, alla quale specialmente mirò Plinio nell' esaltare la tavola del Giudizio di Paride, nel cui solo volto ammiravansi riuniti tre affetti fra loro differenti. Nè limitossi il pittore ad esprimere il dolore e le lagrime, il che altri per avventura farebbe, ma nel movimento di tutte le membra sì fattamente aperti descrisse i sentimenti dell' animo che a chiunque attento riguarda questa pittura, sembra gli suonino all' orecchio le parole che gli apostoli si dissero a vicenda allorchè Cristo pronunciò quella terribile sentenza: Quei che meco intinge la mano nel piatto, mi tradirà. La veneranda faccia del Salvatore indica la mestizia profonda dell' animo, che soppressa si scorge e velata da gravissima moderazione. I detti degli apostoli su tanta atrocità e il dialogare e fra loro e col maestro, pare in certo modo di udirli. L' uno minaccia il traditore: altri promette soccorso e difesa al suo signore: taluno stupisce penetrato dall' enormità del misfatto: avvi chi si sforza di allontanare da sè il sospetto dell' orrido attentato: avvi chi interrogando, insistendo vuol sapere il modo e l' ordine della preparata congiura: chi si adira, chi ammutolisce, chi si maraviglia, chi attende a ciò che dagli altri vien detto. Ma sovra tutti distinguesi il volto di Pietro acceso di furore e di desiderio di vendetta; e vi si legge l' animo impaziente d' indugio per l' amore del maestro: notinsi in lui la forza, la fermezza, la generosità: tu il vedi avvampar d' ira secreta, minacciare il traditore di castigo, ma non palesando ad altri il suo intento, fra sè volgerlo e maturarlo: così adirato a un tempo e dissimulante, ei chiede a Giovanni che gli spieghi gli arcani del tradimento e il significato delle divine parole. Presso il principe degli apostoli così atteggiato, l' artefice collocò Giuda il traditore, acciocchè per l' opposizione, il contrario talento meglio e più chiaro apparisse: nè le contrarie facce potean essere più fra loro diverse: torva, ispida e vile è la deformità del fellone, come onesto e pieno di dignità è il volto vivace di Pietro; inoltre Giuda inquieto tra l' odio e la paura d' essere scoverto, tende l' orecchio*

onde ascoltare il colloquio tra Pietro e Giovanni, e sembra raccoglierne le parole codardo a un tempo e fermo nell' infame proposito. E veramente spiegò Leonardo nel viso di Giuda i profondi misteri della Fisionomia, e mostrò quanto addentro conoscesse quest' arte: imperocchè il fece fosco, irsuto, con occhi incavati, squallido di adusta magrezza, con naso schiacciato e con irti capelli; le quali cose sogliono essere indizio del pessimo abito dell' animo presso coloro che dalle fattezze ne giudicano. Alle stesse leggi di Metoposcopia corrisponde al contrario l' ira di Pietro, espressa con artifizio dal pallore delle labbra, dalla guancia infiammata e dalle tumide nari; siccome il naso curvo e virile e l' occhio severo sogliono essere segnali di nobile ed elevato animo. I quali indizj della natura io volli avvertire acciocchè i nostri dipintori intendano che siffatti studj non sono fuori del limite dell' arte loro, e che di rado commetterà errore quegli che crederà necessario l' occuparsi lungamente di tali considerazioni.

Chiunque confronterà con questo i passi varj qui riuniti sì antichi come moderni, potrà facilmente scorgere quanto il Borromeo sentisse squisitamente e giudicasse le cose pittoriche più in là d' ogni altro anche pittore, e in modo veramente degno dell' artefice la cui opera con tanto affetto descrive. Le altre descrizioni accanto alla sua non provano ne' loro autori quella fina maniera di vedere ch' è necessaria per penetrare dentro i secreti dell' arte, e che per dono naturale e per certo esercizio possedeva assai bene l' ottimo cardinale in un secolo per l' arte già corrottissimo.

A questo valente mecenate d' ogni buona disciplina debbe la nostra città la pubblica biblioteca ambrosiana e l' annessavi accademia di pittura, oltre infinite altre utili e magnifiche istituzioni. Suo non meno, sebbene eseguito in parte dopo di lui, fu il progetto del colosso in bronzo di san Carlo, la cui massa risponde a quella di oltre duemila e settecento uomini, mole unica di tal genere in Europa.

BARTOLOMMEO DA SIENA.

(1626)

NEL libro che ha per titolo *De vita et moribus beati Stephani Maconi Senensis Cartusiani, Ticinensis Cartusiæ olim Cœnobiarchæ* etc., composto da Bartolommeo sanese, monaco della Certosa di Firenze, dove si descrive il refettorio della Certosa di Pavia, parlandosi della copia che ivi conservavasi, si fanno grandissimi elogi dell' originale di Leonardo e delle virtù pittoriche di questo grande artefice. Leggasi il passo che riporto intiero nelle note (34).

VINCENZO CARDUCHO.

(1633)

Vincenzo Carducho o Carducci fiorentino, stabilitosi da giovinetto alla corte di Spagna, vi fece molte opere di pittura, e vi pubblicò non un dialogo, come dicono il Lanzi e il Baldinucci, ma ben otto, *De la Pintura, su defensa; origen, essencia, definicion, modos y diferencias.* Leggonsi in quest' opera molte utili notizie specialmente circa le pitture de' palazzi reali di Spagna. Intorno alle altre cose, quantunque il Bermudez lo chiami il miglior libro di pittura che sia scritto in castigliano (35), poco di originale vi si legge; e il Vasari, il Borghini ed altri furono di scorta al nostro autore, com' egli lo fu in seguito, secondo l' opportunità, al Pacheco ed al Palomino. Nel primo dialogo (36) che al pari degli altri succede tra discepolo e maestro, parla del Cenacolo di Leonardo per bocca del discepolo che dice aver vista a Milano *questa insigne opera tanto dai dotti ammirata; nella quale si vede a qual alto punto di perfezione salì l' ingegno di questo uomo divino. Poichè*, segue egli a dire, *non avvi apostolo che al moto, all' atto, al volto non dimostri l' intenzione e l' affetto che internamente ed esternamente il commuove, il turbamento, la santità, la pietà, la fedeltà e l' amore: come non meno si scorge la malignità e il tradimento nell' atto plebeo e nel viso falso e discortese di Giuda.* Dice da poi d' ignorare la cagione per la quale Leonardo lasciò imperfetta la testa del Salvatore, con che dà occasione al maestro di narrare la storiella del priore, imitando il racconto del Vasari.

Si rinnuova menzione del Cenacolo nel dialogo terzo che tratta della definizione ed essenza della pittura e delle sue differenze, nel quale il maestro dice che il dotto Leonardo non avrebbe potuto sì egregiamente esprimere i concetti dell' animo negli apostoli che dipinse in Milano, se non fosse stato sì grande filosofo e fisionomico, *conoscendo e applicando a misura delle cause gli affetti esterni ed interni dell' animo e del corpo.*

Le altre cose di questo autore che si riferiscono a Leonardo, non sono importanti o sono tratte dal Vasari, dal Borghini e dal Lomazzo. Solo mi parve cosa notabile un Trattato di Fisionomia di cui, come di opera di Leonardo, dà cenno nel dialogo primo, e che è indicato dal De Piles nel manoscritto del Rubens sotto il titolo di Osservazioni. Parla ivi anche di alcuni mirabili discorsi manoscritti di Michelagnolo, ora sconosciuti o perduti, non senza gran danno e desiderio dell' arte.

FRANCESCO BISAGNO.

(1642)

Dalle opere del Lomazzo principalmente e dall'Armenini estrasse il Bisagno il suo libretto che intitolò largamente *Trattato di Pittura*, stampato nel 1642 e nel 1644. Nel capo decimosesto fa menzione degli studj che Leonardo fece per più mesi intorno alla testa di Giuda. Nel vigesimottavo consiglia come cose opportune ne' refettorj varie storie di conviti, e fra le altre *il Cenacolo degli apostoli con esprimer mirabilmente in loro quel sospetto ch' era entrato del voler sapere chi era che tradir volesse il loro maestro, come divinamente lo significò Leonardo Vinci in s. Maria delle Grazie dei frati di s. Domenico in Milano.*

Il Trattato del Bisagno è un meschino ed inutile libro.

FRANCESCO SCANNELLI.

(1642)

Lo Scannelli, medico fisico forlivese scrisse nel bel mezzo del seicento, e sparse a larga mano nel suo *Microcosmo* i modi affettati e ridicoli del suo secolo *nel quale,* dic' egli a chi gli vuol credere, *si riconosce all' ultimo segno di perfezione l' arte della bella dicitura.* Egli non professava pittura, ma l'amava, per quanto egli asserisce, per una inesplicabile *simpatia*, come si volge al polo *la pietra, che* (mi sia qui permesso di cogliere uno de' suoi fiori) *tiene lapidati gl' ingegni tutti, nasce gravida di meraviglie, e col nome di calamita partorisce calamitadi alla messe degli umani pensieri.* Giudichi il lettore quanto fastidiosa cosa sia il cercare notizie negli scritti di questo genere. Pure il Microcosmo ne contiene molte non inutili, che non trovansi altrove, e sebbene sia un cattivo libro per lo stile sempre e pel giudizio assai spesso, è però abbastanza importante per la storia pittorica da meritare un posto nelle librerie degli amatori della pittorica erudizione. Importantissimo è il luogo dove parla del Cenacolo: mi è d' uopo riportarlo intiero.

Al cui proposito (di Leonardo) *sarà forsi a grado l' inserir qui qual sia l' opera di così rinomato Cenacolo; sendo che si ritrova talmente viva la memoria appresso d' ogni professore e gustoso di questa virtù, che la straordinaria fama di tal nome pare che per sè stessa sia sufficiente per far conoscere il migliore fra gli operati del famosissimo maestro, et un raro prodigio della buona pittura; di maniera tale che io in estremo stimolato dal comune grido de' virtuosi, bramoso in ogni tempo d' incontrare le maggiori eccellenze di tal professione, sino dell' anno* 1642 *partii di Romagna per godere una tal opera, come nel centro di Lombardia i più rari*

dipinti d'Antonio da Correggio, e perciò mi portai sino a Milano, dove appena giunto, reso impaziente di scoprire gli effetti straordinarj del commendatissimo Cenacolo, tantosto m' avanzai nel refettorio de' padri predicatori per ristorar una tanta avidità, e posso attestare in tal caso che in riguardo d' incontro inaspettato mi restasse il gusto in estremo instupidito, scoprendo opera tale non conservare che poche vestigia nelle figure, e con modo così confuso che a gran fatica potei distinguere la già stata historia, e le teste, come mani e piedi ed altre parti ignude con chiari, lividi e meze tinte, trovai quasi affatto annichilate, et al presente stimo non siano che del tutto estinte, e le figure per lo più dal muro divise, et in parte fatte oltramodo oscure davano a conoscere le buone reliquie d' opera già resa del tutto inutile, non restando al riguardante hormai che il credere alla buona fama del passato. E mi potrei anco rammaricare di non haver procurato una tal vista qualche tempo avanti per ritrovarlo di bramata conservatione, quando nel leggere autore del secolo passato (cioè l'Armenini) *non havessi sentito in questo caso le seguenti parole. » Vidi nel refettorio delle Gratie di Milano ad oglio dipinto il Cenacolo di Leonardo da Vinci mezo guasto, benchè bellissimo. » E però non pensavo che indarno di ritrovare in buon stato l' opera, la quale un secolo prima non era che in parte rovinata.*

Segue indi a ragionare della cagione di tanta ruina, intorno a che ci accadrà di nuovo ricordare l' autore nel quarto libro. Per quanto poi non gli si debba negar fede circa il misero stato che descrive, del Cenacolo, è facile l' avvedersi della sua abitudine d' esagerare dal chiamare *del tutto inutile* un' opera che pure vantava ancora *delle buone reliquie.*

ILARIO MAZZOLARI.

(1648)

Compilò il Mazzolari monaco girolomino il libro che ha per titolo *Le reali grandezze dell' Escuriale di Spagna*, ed in esso alla pagina 87 ove parla d' una copia del Cenacolo, descrive e loda ampiamente l' originale. Ad onta di qualche sbaglio intorno agli accessorj, la descrizione di questo buon frate sembrami degna d' essere riportata per intero.

Stanno, dic' egli, *tutti gli apostoli come inquieti e che non trovino posa udendo dire al loro maestro e signore che un di loro l' avea a vendere. In solo Giuda si conosce chiaramente un riposo ritenuto e finto come di traditore che sta aspettando in che abbi a parar quel ragionamento. Sta egli appoggiato col braccio sinistro sulla tavola, e col destro getta la saliera, come chi infrangeva e guastava la pace di quel celestiale collegio; maggior peccato che anco quello di Lucifero che scompigliò e mise sottosovra il cielo e la terra. Nella stessa mano tien vicina al petto*

la borsa, come chi la tenea nel cuore, o quello in essa, ove il tengono molti che se gli rassomigliano non poco. Le facce pajono vive. Pare udiamo san Pietro quello addimanda a san Giovanni sopra quel caso per cavarne il delinquente, secondo sta il vecchio inquieto e mutato 'l colore e mezzo in piedi. Le robbe, i vasi, i mantili e le tovaglie, come se fossero le cose medesime. Sarebbe bastante quest' opera a dargli eterno nome (a Leonardo), *quando non vi avesse lasciata altra di sua mano. Non so io ponderar altri segreti ned eccellenze che qui veggono quei che sanno dell' arte. A quanti la veggono, s' hanno in ciò alcun sentimento, gli pone in ammirazione; che 'l ben fatto e conforme all' arte imitatrice della natura a tutti gradisce, benchè non tutti sappiano il perchè.*

Questo scrittore che sembra essere stato osservator diligente, è il solo in cui leggo che essendosi lasciato imperfetto da Leonardo il Cenacolo, fu di mestieri cercare un altro pittore che lo finisse, cosa inverisimile, anzi ridicola. *Le reali grandezze* ecc. descritte dal Mazzolari videro la luce nel 1648, sebbene il più degli esemplari porti la data del 1650 sì nel frontispizio come nella dedica dell' autore al Malvezzi.

FRANCESCO PACHECO.

(1649)

Nel libro che ha per titolo *Arte de la Pintura su antiguetad, y grandezas* ecc. *por Francisco Pacheco Vezino de Sevilla* (37), trovasi un breve cenno del Cenacolo e del vano desiderio ch' ebbe il re Francesco di portarselo in Francia. Tutto quello però che in tal libro si legge intorno agli artefici italiani, come per lo più anche ciò che spetta all' arte per teorica e per pratica, è tratto dai nostri autori (fra i quali comprendo il Carducci) e specialmente dal Vasari. Solo mi parve nuovo il leggervi sempre nominato Leonardo col titolo di maestro di Raffaello d' Urbino, cosa per Leonardo molto onorevole, ma non sostenuta da alcun' altra buona autorità a me nota (38). Chè se Leonardo insegnò a Raffaello in Firenze col suo cartone della Battaglia o in Roma coi consigli, si può dire che Raffaello ebbe a maestri non solo fra Bartolommeo, Bramante e Michelagnolo, ma tutti coloro dai quali credea poter imparare per opere o per parole, non esclusi il Masaccio e il Ghiberti che fiorirono un secolo prima di lui.

Il Palomino che molte cose prese dal Pacheco, dice al capo decimo del secondo libro, ch' ei scrisse *con sensillo y claro estylo, y copiosa explicacion de la theorica y pratica de esta arte*, cioè della pittura, e molti elogi ne fece al tomo terzo nelle Vite de' pittori. Giacchè si era utilmente servito del suo libro, avrebbe potuto per gratitudine risparmiargli quel satirico epigramma (39) in cui è tassato di secchezza, e che pur volle riportare al fine delle sue memorie.

RAFFAELLO TRICHET DU FRESNE.

(1651)

Nella vita di Leonardo che in italiano scrisse il Du Fresne, e pose in fronte al suo gran Trattato che vide la prima volta la luce in Parigi nel 1651, sebbene il più di essa sia preso dagli autori italiani, leggonsi molte cose a quel tempo nuove, specialmente intorno ai famosi codici de' quali Leonardo aveva lasciato erede Francesco Melzi. Ciò però che spetta al Cenacolo è tratto dal Vasari e dal Lomazzo, ed anch' egli ripete ch' essendo stata quell' opera dipinta a olio sopra un muro umido, era al suo tempo *del tutto guasta.*

Tutti gli artefici del disegno, e specialmente gl' italiani, debbono infinita riconoscenza a questo illustre francese per la pubblicazione dell' aureo libro di Leonardo (40), tanto più che la sua edizione supera tuttavia in eleganza e in ricchezza le molte posteriori in tutte le lingue, e sarà la sola che meriterà di essere conservata, allorchè porrò in luce l' intero assai più lungo Trattato del nostro pittore filosofo, che con altri singolari suoi scritti la fortuna e la compiacenza di dotti amici mi ha posto fra le mani.

GIANDOMENICO OTTONELLI E PIETRO BERRETTINI.

(1652)

L' Ottonelli da Fano e il Berrettini da Cortona, l' uno teologo, l' altro pittore, composero un *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, e nascondendo per cristiana modestia i loro nomi, siccome scrissero nell' avviso a chi legge, li trasfusero poi in barbari sciocchissimi anagrammi nel frontispizio (41). Il libro è ricco di erudizione, specialmente teologica, profusavi spesso inopportunamente; ma diretto ad insegnare la più stretta morale cattolica nell' esercizio dell' arte, nulla insegna che alla pratica e alla teorica di essa appartenga, e ciò che spetta alla sua storia vi è tratto dai libri più noti. Così quantunque non di rado vi si faccia menzione del Vinci, nulla affatto di nuovo vi si legge, e ciò che spetta al Cenacolo, è copiato di pianta dal Vasari.

FRANCESCO SCOTO.

(1654)

Nell' Itinerario d' Italia dello Scoto, ove parlasi della chiesa e convento delle Grazie, *Se desideri*, dice l' autore, *vedere le più illustri e maravigliose pitture che*

si possano veder in tutto'l mondo, fa che quei padri ti mòstrino il refettòrio dove vedrai la Cena del nostro Signore con gli apostoli, nei quali Leonardo Vinci con maravigliosa maniera ha dimostrato una vivacità e uno spirito che par veramente che si muovano. Dimostrano questi apostoli nei lor volti chiaramente tremore, stupore, dolore, suspizione, amore et altre qualità d'affetti che allora avevano. Particolarmente nel volto di Giuda si vede espresso quel tradimento che aveva concetto nell'animo.

Racconta in seguito la disperazione di Leonardo per la testa di Cristo, e il consiglio di Bernardo Zenale, com'è narrato dal Lomazzo. Altrove (42) dice che non si scorgeva nel Cenacolo *la maestà di prima, perchè la lunghezza del tempo l'ha scemata.*

ROLANDO FRÉART.

(1662)

In un libercolo che ha per titolo *Idée de la perfection de la peinture* ecc., il Fréart parla a lungo del modo con cui si debbe rappresentare l'ultima cena di Cristo, e a tal proposito ragiona dell'opera di Leonardo, tentato com'era, di metterla in confronto colla Istituzione dell'eucaristia di Nicolò Possino. Nulla però ivi si legge che importi d'esser citato; e se pur vi fosse qualche cosa di nuovo, non farebbe autorità alcuna, tanto in quest'opera è, contro il suo costume, stravagante e bisbetico questo scrittore. Ove egli porta a cielo il suo amico Possino, ogni Italiano farà eco agli encomj di sì degno e savio artefice, e solo si dorrà che non ricevano credito da miglior giudice. Ma quando parla con disprezzo, non dirò del Vasari o d'altri minori, ma del sublime Michelagnolo le cui opere non poteva intendere, gli si fa grazia a dargli del pazzo. Lo stesso parmi si debba ripetere allorchè dice che la proporzione o simmetria dell'uomo è una cosa facile, anzi uno studio interamente meccanico: lo stesso, per tacer d'altri luoghi, allorchè taccia di poca espressione la Strage degl'innocenti di Raffaello, nella quale, per darci un'idea del suo delicato buon gusto, avrebbe voluto *che il suolo fosse coperto di braccia, di gambe, di teste trinciate, di corpi mozzi e scannati*, e simili leggiadrie. Chè se poi, ad onta delle sue eccezioni, Raffaello e Leonardo sono per lui i due gran capi de' moderni pittori, ciò non può ridondare in loro lode dopo il lungo sfogo di orribili villanie, al quale si abbandona contro il Buonarroti cui chiama *fanfarone della pittura, temerario, empio, inetto, sterile, ridicolosissimo, che non ha pur il minimo talento di pittore* ecc. (43).

Intanto questo libro stampato la prima volta a Mons nel 1662, in 4.°; tradotto quindi in inglese dall'Evelyn e pubblicato a Londra nel 1668, in 12; recato di

poi in italiano da Anton Maria Salvini, e dimenticato sempre come meritava, fu pubblicato l'anno scorso nella patria di Michelagnolo. Il cavaliere Onofrio Boni vi aggiunse per correttivo una dotta, forse troppo moderata difesa del suo grande compatriota, senza la quale sarebbe stato cosa vituperevole il dar luce in Toscana a simile produzione.

Miglior giudizio mostrò il Fréart nel suo *Paralello dell' architettura antica colla moderna*, sebbene non manchino errori d'ogni genere anche in questa opera, come in parte mostrarono il Desgodetz, l'espositore dell'Architettura Lodoliana, il Pompei e il Milizia. Ma dove a mio parere si rendè più commendevole, egli è nella traduzione francese che fece e pubblicò del manoscritto di Leonardo, che ornato delle figure del Possino era stato donato a suo fratello dal cavalier Del Pozzo nel 1640. Ma non ci voleva meno, se pur questo basta, acciocchè gli si perdoni il torto ch'ei si è fatto da poi colla sua Idea della perfezione della pittura. Rimane però da verificarsi se tale traduzione sia veramente sua o pure del signor De Charmois, siccome è scritto nella vita di Leonardo, premessa alla edizione parigina del Trattato, uscita nel 1716. Ad ogni modo il libello del Fréart è dannoso per l'arte non meno che per la riputazione dell' autore.

FÉLIBIEN.

(1666)

Intorno alle vecchie cose italiane, poco di nuovo può trarsi da questo autore che pubblicò la prima volta i suoi *Trattenimenti sulle vite e sulle opere de' più eccellenti pittori antichi e moderni* l'anno 1666, e poi nel 1685 con quasi niuna differenza in quanto riguarda il nostro argomento.

Parlando de' lavori pittorici di Leonardo, dice che il Cenacolo è il suo capo d'opera, e che ve n'ha una copia assai stimata a san Germano d'Auxerre in Parigi. È anch'egli d'opinione che non abbia finito la testa di Cristo; ma ciò non fa meraviglia perchè questo autore ha per lo più seguíto i vecchi scrittori italiani in ciò che non aveva sott' occhio.

RICCIARDO LASSELS.

(1671)

Nel *Viaggio d'Italia* del Lassels, del quale non ho potuto vedere se non una traduzione francese del 1671, si trova un cenno del Cenacolo che vi si attribuisce a Lorenzo Vinci, errore pur anche preso da Leandro Alberti. Il

famoso codice poi di Leonardo vi si legge attribuito ad Alberto Durero. Gli sbagli di nomi e di cose, i più grossolani, si trovano in questo libro in gran numero ad ogni pagina.

AGOSTINO SANTAGOSTINO.

(1671)

Nel catalogo delle pitture milanesi pubblicate dal Santagostino pittore, a carte 44 si rammemora la Cena, *Ma*, soggiunge l'autore, *per aver patito assai, poco se ne può godere con l'occhio.*

PIER PAOLO BOSCA.

(1672)

Nel libro dell' *Origine e dello Stato della Biblioteca Ambrosiana* ci ricorda il Bosca il Cenacolo e la sua ruina, in proposito della copia fattane fare dal cardinale Borromeo. Riporterò il passo nella descrizione delle copie.

CARLO TORRE.

(1674)

Il canonico Torre nel suo *Ritratto di Milano*, dopo avere descritta la chiesa delle Grazie e i portici del convento, *Se volete poi stupire*, continua egli al modo del suo secolo, *ritiriamcene in refettorio, che sebbene egli è loco per togliere la fame, questi lascia famelici più che mai chi a lui si appressa, mentre s' ha occasione di rimirare un avanzo del nominato Cenacolo di Cristo fatto da Leonardo da Vinci: eccovelo, e rimirandolo quasi omai smarrito, dite esser egli un sole sull' ultime ore del giorno, i cui cadenti raggi, se non appajono risplendenti, danno però notizia d' essere stati lucidissimi; veggonsi ancora vivi sembianti, figure in iscorci sforzosi, colori risplendenti e positure a meraviglia disegnate.*

Dà cenno in appresso di alcune copie delle quali si ragionerà al loro luogo.

Aggiunge una cosa osservabile, cioè che nello stesso refettorio dove è dipinto il Cenacolo, fu aggregato Leonardo alla famiglia del Moro, non già come pittore, ma come musico sonatore di lira. Se ciò è vero, può credersi fatto dal duca onde avere pretesto di accrescergli la pensione; con che si verrebbero ad accordare le differenze degli scrittori intorno allo stipendio che il duca gli dava, dal Bandello suo contemporaneo indicato di duemila ducati.

FRANCESCO SANSOVINO.

(1575 *)

Il Sansovino nel *Ritratto delle più nobili e famose città d'Italia*, ove ragiona del *monasterio* delle Grazie, soggiunge che nel refettorio di esso *si dimostra il Cenacolo di Cristo con gli apostoli dipinto tanto maravigliosamente da Leonardo da Vinci fiorentino. Nel quale appare il gran magisterio di lui, cosa da ognuno nella pittura perito sommamente lodata.* Questo passo è copiato dalla *Descrizione di tutta Italia di F. Leandro Alberti.* Solo in questa si legge, per errore forse di stampa, *Lorenzo Vincio* in vece di *Leonardo*: ciò almeno nell' edizione del 1561 che ho sott' occhio.

(*) Questo articolo dee porsi alla pagina 33 dopo quello di Paolo Mini.

GIOACHINO SANDRART.

(1675)

Anche il Sandrart ripete, come tant' altri, ciò che disse il Vasari. È strano che tanto nell' edizione tedesca della sua *Accademia* pubblicata nel 1675, quanto nella latina stampata nel 1683, si dica Leonardo venuto a Milano nel 1434. È chiaro che questo errore va corretto coll' anno 1494 indicato dal Vasari, la cui autorità sebbene non di rado contrasti col vero, è sempre dal Sandrart ciecamente seguita.

ISACCO BULLART.

(1695)

La vita di Leonardo pubblicata dal Bullart nella sua *Accademia delle Scienze e delle Arti*, è estratta da quella del Vasari con poche aggiunte di nessuna importanza. Quindi non è meraviglia che il Cenacolo vi sia abbastanza bene descritto. Parlando poi della testa di Giuda, per la quale nacque quistione tra il priore e Leonardo, dice che il pittore non mancò di mettere in quella figura qualche tratto del frate ignorante a cui attribuisce un *visage chagrin et refroigné.* Credo che il Bullart sia il primo che positivamente asserisca come fatto, ciò che presso gli scrittori precedenti sembra doversi intendere, anzi che altro, una minaccia scherzevole onde acchetare il fastidioso priore.

DE PILES.

(1699 = 1715)

Non so se più si debba al De Piles per quanto di suo ei dice intorno al Cenacolo, o pel passo ch' ei ci conservò di Pietro Paolo Rubens. Già vedemmo lo scritto del Rubens; ecco il suo:

Il fit entr'autres dans le Réfectoire des Dominicains de Milan, une Cène de Notre-Seigneur d'une beauté exquise. Il n'en acheva pas le Christ, parce qu'il cherchoit un modèle propre au caractère qu'il imaginoit lorsque les Guerres l'obligèrent de quitter Milan. Il en avoit fait autant de Judas; mais le Prieur du Couvent, dans l'impatience de voir finir cet Ouvrage, pressa si fort Léonard, que ce Peintre peignit la Tête de ce Religieux importun à la place de celle de Judas.

Asserisce dappoi di possedere un disegno di mano di Leonardo, rappresentante questa famosa Cena, della quale soggiunge non rimanere più ormai alcun vestigio. Cita in fine lo squarcio del manoscritto del Rubens, che avrebbe fatto bene di pubblicare per intiero.

FLORENT LE COMTE.

(1702)

Il Le Comte, autore del libro intitolato *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure,* diede un brevissimo cenno del Cenacolo di cui, ad onta del suo piano compendioso, avrebbe dovuto parlare più lungamente. Egli fa Pietro Perugino discepolo di Leonardo, come già leggemmo lo stesso di Raffaello presso il Pacheco, seguíto, come vedremo, dal Palomino.

*DE ROGISSARD E H****

(1707)

Nell' opera intitolata *Délices de l'Italie*, che fu compilata dai signori Rogissard e H***, si nomina al quarto tomo il Cenacolo del Vinci come quadro tenuto in grande estimazione. Poche pagine dopo si trova poi con assai maggior lode ricordato il Cenacolo di Gaudenzio alla Passione, e ciò ch' è strano, mentre vi si legge che nulla si può veder di più bello, non vi si fa motto dell' autore.

SEBASTIANO RESTA.

(1707)

Fra i disegni raccolti dal padre Resta e descritti nell' *Indice del libro intitolato Parnaso de' pittori* (44), si fa menzione come di mano del Vinci *d'un ritratto del padre priore delle Grazie che viveva nel tempo che Leonardo dipingeva la famosa Cena de' padri domenicani di Milano in tempo di Lodovico il Moro; opera*, segue il Resta, *che non potendo Francesco I re di Francia trasportar in Francia per essere dipinta ad olio sopra il muro largo 16 braccia* (45), *la portò in copia e la pose in s. Germano, della quale poi ne fece tessere un arazzo che è quello che, donato dal re a papa Clemente VIII* (dee dir VII), *si espone tra gli arazzi di Raffaele pel Corpus Domini.*

Il resto però dell' articolo sopra Leonardo, specialmente circa l' epoche, è sì pieno di errori che non si può contare nemmeno su quanto si è qui riportato. Ed anche questo disegno del priore sarà un sogno de' tanti del Resta intorno ai disegni antichi raccolti da lui.

Gli scritti del Resta debbono valutarsi quando si aggirano intorno a cose del suo tempo o al suo tempo prossime; non così quando trattano di cose antiche: sopra tutto poi non bisogna per qualsivoglia epoca dar fede ai suoi giudizj, perchè per lo più falsi ed esagerati.

PALOMINO VELASCO.

(1715)

Sull' autorità, cred' io, del Pacheco anche il Palomino nel capo nono del suo *Museo pitorico*, chiama Leonardo maestro di Raffaello. E nel capo undecimo, dopo aver narrato varie novelle d' imagini mirabili fatte senz' arte umana, viene a far menzione del Cenacolo (46), e pretende che Leonardo non vi perfezionasse la testa di Cristo per modestia e per cristiana diffidenza di sè stesso. Quindi consiglia i mezzi spirituali onde vincere le difficoltà dell' arte: consiglio, a dir vero, assai comodo che risparmierebbe grandi fatiche, ma d' un effetto non abbastanza certo, a quanto pare dalla storia. Però Leonardo, Michelagnolo, Raffaello, Tiziano e Correggio preferirono i mezzi soliti, e riuscirono sommi studiando la natura ed esercitando del continuo nell' arte la mano e la mente. Quindi per coloro che hanno sortito buon ingegno per l' imitazione, consiglierei i mezzi usati da questi maestri: agli altri che considerano la pittura come arte non umana e che sperano di progredire in essa coi mezzi consigliati dal Palomino, darei per parere di cangiar professione.

ANONIMO.

(1716)

L'autore della vita di Leonardo premessa all'edizione francese del Trattato, pubblicata nel 1716, sebbene abbia copiato quasi il tutto dalla vita del Du Fresne, accresce autorità a quanto scrive, avvertendo nella prefazione ch'egli trasse varie cose da un manoscritto del padre Mazzenta, che conteneva delle memorie per servire alla storia di Leonardo. Non vedendosi per altro in questa vita dell'Anonimo nulla di nuovo intorno al Cenacolo, è da credere che niente più di tal opera si leggesse nel manoscritto. Questo padre Mazzenta debb'esser quel Giovanni Ambrogio barnabita che diede la storia de'famosi codici, pubblicata prima dal Du Fresne, poscia meglio dal Venturi.

ODOARDO WRIGHT.

(1722)

Nell'opera che ha per titolo *Some Observations made in travelling through France, Italy, etc. in the years* 1720, 1721 *and* 1722, scritta da Odoardo Wright, si lodano i disegni posseduti dal marchese Casnedi. *Ma quelli*, segue a dire l'autore, *che sono più da ammirarsi in questa raccolta, sono i cartoni di Leonardo da Vinci fatti a pastelli* (done in chalks) *e alquanto rinforzati con altre matite. Son essi sì eccellenti che Raffaele, come ivi si assicura, li copiò tutti. Egli ha preso certamente da uno di quelli l'aria d'una delle teste della sua Trasfigurazione, ed è quella figura nel piano inferiore che tiene il fanciullo ossesso: almeno l'una mi fece ricordar l'altra. In undici di que' cartoni sonovi i disegni di tutte le teste e di alcune mani che dipinse Leonardo nel celebre suo Cenacolo, eseguito a fresco nel refettorio delle Grazie, opera che ora è pressochè ruinata. Due di tali cartoni contengono due teste per ciascheduno, talchè negli undici indicati vi son tutte le tredici teste* ecc. È difficile il sapere se tali disegni erano orginali o copie, giacchè ora non si hanno che vaghe e contraddicenti tradizioni intorno alla vendita di essi. Si dicono passati a Venezia e di là in Inghilterra. Lo scrittore inglese segue a dire che il marchese Casnedi gli aveva comprati dal conte Arconati, discendente da quello che donò i famosi volumi del Vinci alla biblioteca ambrosiana: la qual cosa si accorda con quanto ne ha scritto il padre Monti. L'origine sarebbe buona, ma non s'intende come l'Arconati che fu sì generoso verso il pubblico, ritenesse poi per sè il meglio oscuramente, e senza che ne rimanesse notabil ricordo. Al tempo però che questo autore scrisse, poca e trascurata era la critica dell'arte, specialmente

circa i disegni, e le raccolte fatte in quell' epoca ridondano di copie sovente pessime che si asseriscono originali di sommi autori. Prova di quella poca critica sia per questo autore la novella de' disegni copiati da Raffaello, e l' asserzione che il Cenacolo di Leonardo sia dipinto a fresco.

BÖHM.

(1724)

Dal Vasari e dal Du Fresne trasse Giovangiorgio Böhm la vita che prepose alla traduzione tedesca del Trattato di Leonardo: quindi ciò che del Cenacolo vi è scritto, si legge con poca differenza negli autori nominati. Il Böhm fu il primo che tentò di ordinare i varj capi del Trattato sotto i titoli delle facoltà cui spettano, come sarebbe Proporzione, Anatomia, Ponderazione, Prospettiva ecc. La sua traduzione arricchita d' alcune note comparve la prima volta l' anno 1724 in Norimberga. La seconda edizione del 1747 è una delle solite imposture de' libraj, cioè è la prima, cangiato il frontispizio e qualche foglio del principio. Se ne cita un' altra di Lipsia del 1751 che non mi è riuscito di vedere.

RICHARDSON.

(1728)

Il Trattato di pittura de' due Richardson, padre e figlio, fu due volte pubblicato dagli autori: la prima volta in inglese, la seconda in francese con molti accrescimenti. Io cito la seconda edizione.

Il solo figlio vide l' Italia e fu a Milano nel 1720, cioè prima che il Cenacolo fosse ritoccato dal Bellotti. Dell' epoca della sua venuta fra noi siamo assicurati dalla prefazione di Richardson padre, preposta alla prima parte del terzo tomo del Trattato. Ecco la descrizione del Cenacolo di Richardson figlio, dalla quale possiamo conoscere lo stato della pittura in quel tempo, e il poco conto che i frati ne facevano.

On voit dans le réfectoire (dans le couvent des Dominicains) au dessus d'une porte fort haute le fameux tableau de la Cène peint en huile sur la muraille par Léonard de Vinci. Les figures en sont aussi grandes que le naturel, mais extrêmement ruinées; et tous les apôtres qui se trouvent à la droite du Sauveur sont entièrement effacés: le Christ et les figures qui sont à sa gauche sont encore assez visibles, à cela près, que les couleurs en sont tout à fait ternies; il y a des endroits où il ne reste que la simple muraille. La seconde figure après le Christ, je veux dire l'apôtre qui croise les bras sur sa poitrine, est celui qui s'est le mieux conservé;

et l'on y remarque une expression merveilleuse et beaucoup plus forte que dans aucun des dessins que j'en ai vu. Armenini qui a écrit environ l'an 1580 rapporte que ce tableau étoit déjà gâté à moitié.

Dopo ciò racconta per minuto la storia del priore, aggiungendovi le frange opportune onde avvivarne la narrazione. Dice inoltre che suo padre possedeva il ritratto di quel frate; sogno pari a quello del padre Resta. Chè se anche una testa di frate fosse stata fatta da Leonardo nell'atto del suo Giuda, come mai si potrà dimostrare che tal frate fosse il priore anzi che un altro?

Finalmente decidendo a suo modo, *Ce qu'on débite*, segue a dire, *de la tête du Christ, qu'on prétend que le peintre a laissée imparfaite, pour n'avoir pu exécuter dignement l'idée qu'il en avoit conçue, est tout-à-fait faux; puisqu'il est certain que la partie qu'on en voit encore, est très-finie selon sa manière ordinaire. On y a cloué*, segue chiudendo l'articolo, *si bas les armes de l'empereur, qu'elles touchent presque les cheveux du Christ, et couvrent une bonne partie du tableau.*

È notabile in questa descrizione l'errore circa la misura delle figure che vi si dicono grandi al naturale, mentre sono una metà di più della statura ordinaria, cioè circa quattro braccia e mezzo, se fossero in piedi. È anche inesatto l'autore dove parla della seconda figura dopo il Cristo, intendendo ragionar della terza. Giudicò da ultimo assai male circa la testa del Salvatore, dichiarandola perfetta per alcune parti finite che vi scorgeva, senza riflettere che la sua imperfezione, secondo la mente di Leonardo, non istava già nel modo con cui era condotta, ma nel mancarvi que' tratti che Leonardo ebbe in idea, e che non potè da poi esprimere con l'arte.

GIO. PIETRO MARIETTE IL GIOVANE.

(1730)

L'ottantesimaquarta lettera del secondo volume delle Pittoriche forma una operetta di una trentina di pagine, tutta consecrata ad illustrare gli studj e le opere di Leonardo. Essa fu scritta da Gio. Pietro Mariette il Giovane al conte di Caylus intorno al 1730, come si prova da una lettera dello stesso Mariette al cavaliere Gaburri, che leggesi due carte dopo. Quanto contiene di relativo al Cenacolo, è tratto dagli autori italiani. Contro l'opinione del De Piles, del D'Argenville e d'altri, egli non crede che Leonardo ritraesse in Giuda il priore, ma che solo nel minacciasse, come si legge ne' nostri vecchi scrittori. Dà in fine molti utili ragguagli intorno alle stampe tratte dalle opere di Leonardo.

CARLO DE BROSSES.

(1738)

Nella lettera di questo autore al signor De Neuilli, ch' è l'ottava delle sue lettere istoriche e critiche sull'Italia (47), dà un cenno del Cenacolo colle seguenti parole:

Notez ecc., *au réfectoire (des Graces) l'Institution de l'Eucaristie, peinte à fresque par Léonard de Vinci; je n'ai rien vu de plus beau ici après la Famille Sainte du Raphael. Je puis dire que c'est le premier morceau de fresque qui m'ait véritablement fait plaisir, tant pour l'expression de chaque partie en particulier, que pour l'ensemble du tout; mais j'y trouverois à redire que tous les visages sont fort laids.*

Il signor De Brosses deve aver vista questa pittura l'anno 1738, perchè in quella stessa lettera che è senza data di tempo, si parla della famosa Agnesi come di un prodigio di scienza, quantunque non avesse che vent' anni (48). È strano il vedere questo autore encomiare largamente quest' opera, e finire l'elogio con dire che le facce sono bruttissime. Gli si perdonerebbe più facilmente l'errore da lui preso nell' asserirla dipinta a fresco.

D'ARGENVILLE.

(1745)

Già da molti scrittori furono notati gli sbagli del D'Argenville nella vita di Leonardo, parte suoi, parte copiati. Se ne potrebbe accrescere il catalogo, ma sarebbe fatica di poca utilità. Del Cenacolo non dice altro se non che avendo egli fatto bellissime le teste degli apostoli, non seppe imaginare perfezione degna della testa di Cristo; e che non trovando ceffo abbastanza brutto per rappresentar Giuda, ritrasse in esso il priore del convento.

Il D'Argenville è il solo che dica che Leonardo venisse a Milano appena lasciato il Verocchio, e che qui si rendesse abile in tutte le parti dell' arte. Duolmi che questa asserzione, cui non manca appoggio di fatti e di congetture, riceva discredito dalla penna poco autorevole del D'Argenville, e vorrei trovarla in qualche più antico e più sano scrittore.

LÉPICIÉ.

(1752)

Nel catalogo ragionato de' quadri del re di Francia, pubblicato nel 1752 dal signor Lépicié in due volumi in 4.°, si legge una breve vita di Leonardo,

tratta in gran parte dalla famosa lettera del Mariette. In ciò che vi si dice del Cenacolo, non v' è novità alcuna, se non che l'autore sembra considerarlo come l'occasione la più importante ch' ebbe Leonardo d' impiegare la sua pratica nel disegnare le fisionomie. Sembra anche attribuire parte della fama di quest' opera alla lite insorta tra Leonardo e il priore, in che non si manifesta quel buon giudizio che pur apparisce in varie parti di questo catalogo. Loda in fine le due copie di Parigi e d' Escovens, e il disegno originale conservato nel gabinetto del re.

DE LA CONDAMINE.

(1757)

NELL' estratto di un Giornale di viaggio (49), scritto dal signor De la Condamine, leggesi, al proposito di Leonardo, quanto segue:

Son chef d'œuvre de peinture est un tableau à fresque représentant la Cène de J. C. avec les douze apôtres un peu plus grands que nature: il a vingt pieds de long sur dix de haut. On le voit à Milan dans le réfectoire des Dominicains. On est étonné de trouver aujourd'hui très-frais un tableau qui parut si noir et si gâté à Misson, il y a quatre-vingts ans, que ce voyageur assure qu'il n'y put rien distinguer. Il ne suffit donc pas de supposer que depuis vingt-cinq ou trente ans il ait été nettoyé par un secret inconnu, comme on le dit aux voyageurs: mais il faut qu'il ait été repeint entièrement. C'est ce qui m'a été confirmé de bonne part. Il y a donc bien de l'apparence que la belle ordonnance, le choix des attitudes, la distribution des figures, la composition en un mot est aujourd'hui prèsque la seule chose dans ce tableau qui appartienne bien sûrement à son premier auteur. Je ne m'écarterai point de l'objet que je me suis proposé dans ce mémoire en remarquant que non-seulement les règles de la perspective, trop souvent négligées par les plus grands peintres, sont régulièrement observées dans ce tableau, mais aussi celle de l'optique. On en peut juger par la différente position du point lumineux diversement réfléchi par les vases de cristal selon leur différente forme, et leur situation plus ou moins oblique par rapport au rayon de lumière qui les frappe.

Se il signor De la Condamine ha misurato la terra colla stessa precisione colla quale ha misurato il Cenacolo, i suoi calcoli saranno di una grande utilità. Egli lo dice largo venti piedi, mentre è circa ventotto, e trenta lo dice il Du Fresne il cui libro poteva aver sott' occhio: nell' altezza ha sbagliato in proporzione. Lo dice poi dipinto a fresco, non si sa perchè, ma forse coll' autorità del Cochin. Assai più ragionevole è nel resto, e la sua descrizione ci assicura che il ritocco del Bellotti era ancora florido all' epoca ch' ei lo vide, cioè nel 1757. Torna a diventare stravagante il suo giudizio intorno alla prospettiva e

all'ottica di questo quadro, desunta dai lustri de' bicchieri, dopo aver detto che seppe da buon canale che tutta l' opera era stata ridipinta. Nello squarcio che citerò fra poco, tratto dal viaggio del La Lande, si vedrà con quale appoggio egli abbia espresso tale opinione. Ciò che dice del Misson, non l' ho potuto verificare, non essendomi venuta alle mani niuna antica edizione di quell' autore. Nelle più recenti nulla ho trovato che abbia relazione al Cenacolo. Del resto il La Condamine intendeva poco la pittura, e comprò a Roma e a Napoli, per dipinti antichi, degl' intonachi moderni fatti da un impostore con arte mediocre (50). Il Barthélemi nelle cui lettere si dà ragguaglio di questo fatto, prese l' istesso errore, ma ciò non basta a scusarlo, essendo anche il Barthélemi poco esperto delle cose pittoriche; il che non fa meraviglia nel bel mezzo dello scorso secolo non ancora fastoso per la pittura.

Il La Condamine, anche allorquando voleva essere esatto, aveva poca fortuna. A Roma per essere sicuro della misura dell' antico piede di Campidoglio, lo fece formare e gettare in gesso, senza pensare che il gesso disseccandosi si accorcia notabilmente.

COCHIN.

(1758)

Non mi è caduta sott' occhio la prima edizione del Viaggio d'Italia del signor Cochin, pittore e incisore parigino. Il passo seguente è trascritto dalla terza. Il Pilkington che lo cita, dice che il Cochin fu a Milano nel 1757; il Dizionario storico francese dice in vece ch' egli è morto nel 1754, in età d' anni sessantasei. Stando però al Pilkington e ad altri, sembra che l' opera del Cochin non sia stata scritta prima del 1758.

Farà meraviglia come un artista possa in poche righe adunare tanti farfalloni. Il testo che qui copio non ha bisogno di commento.

On croit que c'est dans le couvent de cette église (delle Grazie) *ou à s. Victor que l'on voit dans le réfectoire un grand tableau peint à fresque sur le mur (figures plus grandes que nature) de Léonard de Vinci : il représente la Cène et saint Jean appuyé sur la poitrine de notre Seigneur. Ce tableau a de grandes beautés ; les têtes sont belles, de grand caractère et bien coëffées ; il est bien drapé, et en général fort dans le gout de Raphaël. Il y a un défaut assez singulier : la main du saint Jean a six doigts.*

VOLFANGO KNORR.

(1759)

Se il Cochin mostrò poco giudizio nel citato articolo, assai meno ne mostrò Vólfango Knorr traducendolo in tedesco parola per parola, nè altro aggiungendo intorno al Cenàcolo. Veggasi la sua *Istoria degli artefici* ecc., stampata dal Bieling in Norimberga.

LA LANDE.

(1765)

In meno di due anni il La Lande corse tutta l'Italia, e studj, costumi, critica, politica, arti belle, arti utili, storia antica, storia naturale, antichità, monumenti, uomini illustri, tutto in fine fu argomento del famoso viaggio che questo autore pubblicò nel 1769, colla data di Venezia. La vastità del piano di tal opera sopra un paese, qual è l'Italia, sì ricco di materiali di ogni genere, fu forse cagione dell' enorme affastellamento di spropositi che vi s'incontra, e ne è la sola scusa. Chi volesse darne un elenco, limitandosi anche a que' soli che spettano alle arti e alle lettere, avrebbe materia di molti volumi. Quanto egli dice del Cenacolo vuol essere riportato per intiero: lascio al lettore la cura di commentarlo. *C'est dans le réfectoire de cette maison, qu'est le tableau le plus célèbre de Leonardo da Vinci, qui représente la Cène de N. S. Ce tableau est* à fresque, *bien composé, vigoureux de couleur, il n'est point dans la* manière sèche *de ce peintre, et il est* moins maniéré *qu'aucun de ses ouvrages; la salle y est bien en perspective, mais* il y faudroit un peu plus d'intelligence de clair-obscur*; on y trouve aussi quelques mouvemens de bras et de mains* un peu outrés. *M. Cochin (T. I, p.* 42 *) dit que ce tableau a de grandes beautés* (51), *les têtes sont belles, de grand caractère et bien coiffées, il est bien drapé, et en général fort dans le goût de Raphaël. Ce tableau du tems de Misson, dans le dernier siècle, étoit si noir qu'on n'en distinguoit plus les figures. Un* Anglois *vers* 1725, *au rapport des religieux du couvent, entreprit de le nettoyer. M. de la Condamine soupçonne qu'il l'avoit repeint, et le cardinal Pozzobonelli, alors légat à Milan, approuva sa conjecture, de manière à lui persuader qu'il étoit sûr du fait. Si cela est, on ne peut plus regarder que le trait comme l'ouvrage de Léonard; et le préjugé quant au coloris, pourroit avoir influé sur les jugemens qu'on en a portés dans les derniers tems (Mém. de l'Acad.* 1757, *p.* 404). *Actuellement* les religieux prétendent qu'on avoit seulement blanchi cette peinture, *et que l'Anglois n'avoit fait qu'ôter l'enduit; au reste le tableau n'est point si frais* qu'on soit obligé de croire qu'il a été repeint.

RICHARD.

(1766)

L'abate Richard intendeva le cose della pittura assai grossamente, e ne scriveva allo stesso modo, non dilungandosi dal costume di non pochi altri autori oltramontani che hanno descritta l'Italia senza vederla o vedendola male. Egli ha sciolto bene la quistione dell'essere a olio o a fresco il Cenacolo, dicendolo dipinto a tutte due le maniere ad un tempo istesso, cioè *en huile à fresque*, metodo segreto morto con lui. Egli è bello, dopo sì ridevole sproposito, il sentirlo correggere, non dico il Cochin che a spropositi non cedeva la mano a nessuno, ma il Richardson che in ciò andava con maggior parsimonia, e ne sapea cento volte più del suo censore. Eccone il passo:

Dans le réfectoire de cette maison (delle Grazie) *au-dessus de la porte d'entrée, on voit le fameux tableau de la Cène, peint* en huile à fresque *par Léonard de Vinci; je remarquerai que ni Richardson qui parle fort au long de ce tableau, et qui rapporte à ce sujet beaucoup d'anecdotes, ni M.r Cochin, qui paroît l'avoir vu, n'en parlent exactement. Le premier dit qu'il est effacé à plus de moitié, ce qui n'est point vrai, et qu'il est placé si haut, qu'on ne peut le voir* (52) *; il est au-dessus de la porte du réfectoire qui est d'une hauteur médiocre, et les figures sont de grandeur plus que naturelle, et on les voit très-bien. Il y a des parties mieux conservées les unes que les autres; mais il n'y en a point d'absolument effacées. Le s.t Jean n'est point appuyé sur la poitrine du Sauveur, comme le dit M.r Cochin; je n'ai pas pris garde s'il avoit effectivement six doigts à la main, comme il l'avance. Je fais exprès cette remarque pour montrer combien peu sont exactes la plupart des relations des voyageurs même pour les faits dont ils sont plus en état de juger. Cette grande composition est digne de la réputation de son auteur, et est précieuse par rapport à son ancienneté et à sa* conservation. *Il ne paroît pas que l'on ait touché à ce tableau depuis le tems de Léonard de Vinci.*

Il correttore di Richardson, vedendo abbastanza vivace l'impiastramento del Bellotti, nè più in là sapendone, ammirò la rara conservazione d'un'opera che all'epoca sua era perita da due secoli (53).

GIUSEPPE PIACENZA.

(1770)

Nelle giunte al Baldinucci dell'edizione torinese, l'architetto Piacenza compose una Vita di Leonardo, tratta dal Vasari, dal Lomazzo, dal Du Fresne, dal Mariette e da altri. Vi riportò i passi importanti di varj autori che gli

servirono di guida, corresse alcuni sbagli del D'Argenville e del Cochin, ma sebbene abbia diligentemente riunito il meglio che al suo tempo fosse stato scritto, il suo lavoro non presenta nulla di nuovo nè per l'arte nè per la storia. Ciò che del Cenacolo vi si legge, è copiato, come il resto, da cose già note per le stampe. Lagnasi in fine, e con ragione, tanto più al suo tempo, che ancora non esistesse una stampa degna di tanto originale; *Intrapresa*, dice egli, *che farebbe molto onore alla fioritissima città di Milano.*

PILKINGTON.

(1770)

Nel Dizionario de' Pittori che il Pilkington pubblicò a Londra, non si legge una linea di nuovo intorno a Leonardo. Circa il Cenacolo, vi si cita il passo del Rubens, conservatoci dal De Piles, e tolto dalla traduzione inglese di questo autore. Vi si legge in fine che il ceffo del priore servì mirabilmente a Leonardo onde rappresentare in Giuda tutta la perfidia del suo infame carattere.

DURAZZINI.

(1771)

Nel libro pubblicato in Firenze, intitolato *Serie degli uomini i più illustri in pittura, scultura e architettura*, che in ciò che riguarda a Leonardo, fu compilato dal medico Durazzini, si copiò specialmente il Vasari e il Du Fresne. Lo stesso può dirsi degli elogi varj che corrono del nostro artefice, e degli articoli de' dizionarj storici italiani, francesi e tedeschi.

FRANCESCO BARTOLI.

(1776)

Nella *Notizia* che il Bartoli pubblicò *delle pitture, sculture ed architetture d'Italia*, non teme d'asserire che Michelagnolo Bellotti ravvivò co' suoi segreti il Cenacolo quasi smarrito, e che ha resa questa pittura *stimabile e bella quale fu un giorno.* Siffatti stranissimi giudizj leggonsi ne' libri italiani di cose italiane: non è dunque da maravigliarsi se tante stravaganze si veggono circa le cose nostre negli scritti oltramontani.

CARLO ROGERS.

(1778)

Fra gli schizzi di varj maestri, fatti incidere e commentati da Carlo Rogers, vedesi primo il Cenacolo di Leonardo, tratto dal disegno a matita nera, esistente nel gabinetto del re d'Inghilterra, e che fu già, secondo ch'egli dice, della raccolta d'un Bonfigliuoli di Bologna. Il Rogers ragiona a lungo del Cenacolo in generale, raccogliendo varie cose dagli scrittori, ma poco aggiungendo del suo, e nulla che faccia al caso nostro. Se la stampa di tal disegno che fu inciso dal Ryland, imita con esattezza l'originale donde è cavata, ognuno che ha qualche pratica del disegnare di Leonardo, non vi riscontrerà que' tratti caratteristici che distinguono le opere di quella leggiadra mano. Fra le molte cose che il fanno sospettare essere una copia, basti l'osservare che mentre le teste mancano e di forme e d'energia d'espressione, qualità che non mancano mai nelle cose anche più trascurate di Leonardo, non v'è parte di panneggiamento che non imiti l'andamento dell'originale finito; ed è impossibile che chi schizza con pochi tratti, si abbandoni a pensare ove collocare le cinture, le borchie e simili cose, e poi trascuri il più importante, cioè le teste. Non ostante senza la presenza del disegno, per quanto sia bene imitato dalla stampa, è pericoloso il giudicare della sua originalità.

FRANCESCO MARIA GALLARATI.

(1779)

Fino dal 1768 il padre Gallarati, abate olivetano, intraprese una copia in miniatura del Cenacolo, e dopo avere in essa lavorato undici anni, ne cominciò una *Descrizione ragionata* alla quale fece continue aggiunte e note. La copia, opera di molte mani, riuscì una mediocre cosa, perchè lo zelo e la buona volontà non erano agguagliate nel Gallarati dal sapere e dalla pratica dell'arte. Si può dire lo stesso della meschina descrizione che non vide la luce. Nondimeno si debbe elogio a questo buon frate per aver dato il suo entusiasmo ad un'opera che n'era meritevole. Egli pensò inoltre eternar la sua copia col bulino del celebre signor Morghen, allorchè ambedue trovavansi in Roma nel 1786; ma la cosa non ebbe effetto, perchè il premio dall'incisore richiesto, sebbene fosse moderato, superava le forze o la volontà del padre abate.

CARLO BIANCONI.

(1787 *e* 1795)

Nel 1787 pubblicò la prima volta il Bianconi la sua Guida di Milanò, della quale diede nel 1795 una ristampa con infinite riforme. La storia del Cenacolo e la sua descrizione occupa ben tredici pagine della prima edizione, ma fu ridotta nella seconda a un terzo circa. Il libro è nelle mani di tutti; io ne andrò citando i passi importanti, ove me ne occorra il bisogno. Il Bianconi in quest' opera pose tante cose cattive, che anche le buone vi perdono il pregio.

DOMENICO PINO.

(1796)

Il padre Domenico Pino di cui qui si ragiona, è quegli stesso che voleva che il sole girasse intorno alla terra, perchè la terra non girava a suo modo, e stampò intorno a ciò una dissertazione colla quale egli credeva d' avere atterrato il sistema del Newton. Fu priore nel convento delle Grazie, e volle pubblicare una *Storia genuina del Cenacolo insigne* ecc., o gliene desse occasione, com' ei dice, la ristampa della Guida di Milano, o fosse, come appare, premuroso di distruggere la volgare credenza che i suoi frati avessero imbiancato la parete dipinta dal Vinci, e che un di lui antecessore nel priorato fosse stato il modello di Giuda. Comunque stia il fatto, la di lui storia comparve nel 1796, e ciascuno può riconoscere se meriti in ogni sua parte il titolo di *genuina*. Ei non sapea nulla di pittura; quindi non si dee badare alle cose del suo libro, che risguardano a quest' arte. Gli si debbe obbligo nondimeno e perchè fu il primo che stampò *ex professo* su tale argomento, e per aver fatte alcune ricerche negli archivj; ed io mi varrò di lui nelle poche cose non dette da altri, e nelle quali entri l' autorità altrui, o la sua pei fatti soltanto, non già pei giudizj.

CHAMBERLAINE.

(1796)

Il gabinetto del re d' Inghilterra vanta molti mirabili disegni di Leonardo, ed il signor Giovanni Chamberlaine nel 1796 ne pubblicò otto benissimo incisi dal Bartolozzi. Prepose a questi una vita dell' autore, nella quale però nulla di nuovo leggesi intorno al Cenacolo, e si riscontrano copiati molti vecchi errori, quantunque già emendati da altri (54). S' ignora in Italia se l' opera del

Chamberlaine continui, il che, quanto a' disegni, è certo da desiderarsi, perchè è un vero esempio del modo con cui dovrebbersi pubblicare quelli dei grandi maestri.

FIORILLO.

(1798)

La *Storia delle arti del disegno dal loro rinascimento fino a' nostri giorni*, pubblicata in tedesco dal Fiorillo, è poco nota in Italia, non essendo stata, ch' io sappia, finora tradotta. Debbo alla compiacenza e gentilezza del signor barone di Ramdohr la traduzione di quanto in quell' opera risguarda il Cenacolo di Leonardo. Essendovi però tratto il tutto dai principali autori citati, io non farò che accennare alcune cose che non s' accordano col vero, e che possono ricevere d' altronde autorità dal resto dell' opera che mi si dice buona ed accreditata. Primieramente si asserisce il Cenacolo dipinto a fresco, ed è in vece a olio. In secondo luogo si fanno grandissimi elogi delle copie, molte delle quali son dette essere eccellenti e di mano degli scolari del Vinci: il che tutto è da desiderare. Dice inoltre ch' esse copie hanno il merito non meno della bellezza che dell' esattezza; le quali cose quanto poco si conformino al fatto, il dimostrerò nel terzo libro. Quando poi l' autore scende al novero delle copie, ripete gli errori del De Pagave riportati dal Della Valle. Perciò cita una copia a fresco del Lomazzo nel Monastero maggiore, che non esiste. Dice esser dipinta sul muro la copia in tela della Certosa di Pavia. Dice stimatissima per l' esattezza dell' imitazione una copia del Luino a Lugano; ed è in vece opera originale del Luino con qualche figura imitata dall' opera del Vinci. Finalmente accusa il Della Valle ed il De Pagave di non notare che l' antico disegno, già de' conti Casati, è passato nel gabinetto di Parigi, ed in vece il disegno non è mai uscito di Milano, ed è ora posseduto dal signor dottore Curti. Tralascio molte altre inesattezze, siccome di minore importanza; e delle qui notate mi scuso coll' egregio autore, così esigendo la natura del mio scritto e la verità che, parlando di cose presenti, io ho potuto meglio riconoscere.

GIOVANNI SIDNEY HAWKINS.

(1802)

Al Trattato di Leonardo tradotto in inglese dal Rigaud, e fatto pubblico in Londra nel 1802, venne preposta una Vita dall' Hawkins, la quale nel frontispizio dicesi *estratta da materiali autentici finora inaccessibili.* La Vita è ricca

di notizie prese qua e là da varj scrittori, ma que' *materiali inaccessibili* non sono che quanto il Venturi aveva reso accessibile ad ognuno, pubblicando nel 1797 *il Saggio* intorno agli studj fisici e matematici di Leonardo. Ciò che vi si legge del Cenacolo, è copiato dal Vasari, dal Giraldi e da altri già citati.

GAULT DE SAINT-GERMAIN.

(1803)

Devesi al signor di Gault la recente edizione francese del Trattato di Leonardo, preceduta da una nuova prefazione in cui si rende conto dell' opera, da una Vita tratta dalle antecedenti e da un catalogo delle opere del Vinci. Sonovi oltre ciò varie note sparse nel Trattato. L' autore ebbe ottime intenzioni; ma molte notizie gli mancarono, e in molte cose fu negligentissimo. Non s' intende come, avendo sotto gli occhi il Saggio del Venturi, sbagliasse d' otto anni l' epoca della nascita di Leonardo, e trascorresse in altre considerabili inesattezze che non è qui luogo d' osservare. Circa il Cenacolo nulla dicesi da questo autore che non si legga in altre opere; ed anch' egli cadde nell' errore di asserirlo dipinto a fresco.

AMORETTI.

(1804)

Le *Memorie storiche* di Leonardo compilate dal chiarissimo signor Amoretti contengono non solo tutto l' importante che trovasi nelle Vite stampate, ma un gran numero altresì di notizie da lui medesimo raccolte, e quanto di utile potè trarre dalle annotazioni e dai ricordi dell' Oltrocchi e del De Pagave. Ma sebbene il di lui lavoro, per la quantità specialmente delle notizie, superi finora tutti gli altri, Leonardo è tale uomo per la storia delle arti e della filosofia, che di quanto gli appartiene, ci rimane ancor molto a desiderare. Fu certamente gran danno che l'Amoretti non abbia avuto sott' occhio gli autografi di Leonardo in vece degli estratti dell' Oltrocchi che molte cose trascurava, altre non intendeva del tutto. Si fidò fors' anche talvolta troppo delle altrui relazioni, intorno alle quali non si è mai abbastanza circospetto in materia di opere di disegno. Quanto leggesi circa il Cenacolo nelle Memorie storiche, è compendiato eruditamente da varj degli autori qui citati, e specialmente dalla *Storia genuina* del padre Domenico Pino.

LUIGI LANZI.

(1809)

Già chiarissimo nell' Europa colta per altre opere di erudizione, l' abate Lanzi pubblicò fino dal 1792 un Compendio di Storia pittorica dell' Italia inferiore, il quale sparse grandissimo desiderio che tutte le scuole italiane fossero illustrate col metodo usato in quel libro. Soddisfece l' egregio autore alla comune brama assai prontamente, e circa quattro anni dopo stampò in Bassano per mezzo del Remondini la *Storia pittorica dell' Italia* in tre volumi, che, non ha guari, ridotta a sei è ricomparsa cogli stessi torchi, arricchita di notabili accrescimenti nel testo e nelle note.

In opere di tal natura e di tanta estensione trovasi sempre qualche cosa da ridire. L' autore non ha pratica dell' arte; non può veder tutto; spesso dee veder troppo presto; talora vede ciò che meno importava di tal pittore, di tale scuola, di tale città. Ecco le origini di alcuni errori ora di fatto, ora di giudizio. Sulle cose non viste gli è d' uopo attenersi o ai libri stampati o alle altrui relazioni. Queste relazioni e questi libri, per dirlo al modo con cui il Lanzi tratta i nemici del Vasari, sono per lo più di scrittori *municipali*, spesso fatti con parzialità, e per lo più da uomini che non hanno visto un sufficiente numero d' opere per poter confrontare l' arte colle sue forze generali, non con gli sforzi fatti da un piccolo numero d' artefici in un limite angusto. Ed ecco l' origine de' giudizj ineguali, dello stesso entusiasmo nelle migliori e nelle deboli epoche dell' arte, e finalmente delle lodi esagerate di molti artefici mediocri, cosa assai più dannosa all' arte che gli errori di fatto. Se poi avviene che col rinnovare dell' edizioni si facciano delle aggiunte che cangino qualche punto essenziale di storia, non si prevedono tutte le conseguenze di tali cangiamenti, e rimane sovente qualche parte dell' opera, in cui si ragiona come se il cangiamento non fosse stato introdotto. Non mancano dunque di queste mende nella Storia pittorica; ma ciò non basta ad offuscarne lo splendore; e questo classico lavoro, condito dall' amenità e facile eleganza dello stile, dai fiori dell' erudizione e dalle più vivaci pitture de' caratteri, sarà sempre considerato non ultima gloria della letteratura de' nostri tempi.

Nella descrizione del Cenacolo che vi si legge nell' Epoca seconda della Scuola milanese, comechè vi si ripeta molto di quanto abbiamo citato, solo accennerò alcune cose che non si trovano altrove, e che non vorrei sostenute da una sì degna autorità quale è quella di questo amabile scrittore. Dic' egli primieramente che se Leonardo avesse dipinto il suo Cenacolo a tempera, questo tesoro tuttavia si conserverebbe. Sembra che in ciò ei s' appoggiasse alle asserzioni del Requeno; ma è però fuori d' ogni probabilità, perchè la ruina di

tanta opera fu principalmente cagionata dall' umidità della parete, la quale offende egualmente le tempere e l'olio; e gli altri malanni che ne precipitarono la perdita, furono tali che avrebbero ruinato, non la tempera solo, ma qualsivoglia più tenace mestica, fosse anche triplicata come quella del Gialiso di Protogene.

Dice in appresso, copiando altri, che rimangono ancora tre teste di mano del Vinci, ed anche ciò non si verifica, perchè tali teste furono bensì salve dall' ultimo eccidio del Mazza, ma erano già state ruinate dalla mano del Bellotti e forse d' altri. Di queste cose pertanto darò maggiori ragguagli dove ragionerò delle vicende di questa infelice pittura. E se credo dovermi in ciò allontanare dall' opinione di questo autore, mi vi soscrivo con alacrità allorchè asserisce essere *il Cenacolo il compendio non solo di quanto insegnò Leonardo, ma eziandio di quanto comprese co' suoi studj*. Il quale passo che sento verissimo, se a sentir rettamente mi valgono tre anni di meditazione e d'esercizio intorno a quest'opera, debbe animare assai gli studiosi del disegno ad indagare in essa, per quanto si può, i principj d' un artefice che superò tutti in profondità d' ingegno ed in estensione di scienza, e che, precedendo d' età i primi luminari dell' arte, può chiamarsi il vero primo restitutore della pittura de' Greci.

CONCLUSIONE DEL LIBRO PRIMO.

DAI principali testimonj che qui ho riuniti colla maggiore diligenza che per me si è potuto, potrà ognuno verificare quanto osai d' asserire nel principio dell' Introduzione, cioè che di questa grande e straordinaria opera che segnò l' epoca della perfetta pittura, non si è ancor fatto abbastanza grave argomento delle ingegnose osservazioni di quegli scrittori ch' erano degni di parlarne.

Il Pino e il Gallarati che soli ne trattarono di proposito, il primo senza sapere dell' arte, l' altro sapendone poco e male, il che è forse peggio, non ebber forze eguali al carico assuntosi, e rimane a loro il merito della buona volontà, agli altri il desiderio di sapere più e meglio di quanto essi insegnarono. Gli autori poi che più si avvicinarono al vero, come il Vasari, il Lomazzo, il Borromeo e pochi altri, non parlarono del Cenacolo se non accessoriamente in opere vaste o d' altro tema. Dal maggior numero degli altri non si possono raccogliere che alcune notizie storiche, ma v' è sempre gran vôto di ciò che al progresso dell' arte può direttamente contribuire.

Intanto dalla sopra esposta compilazione, che se è nojosa per chi la scorre, nol fu certamente meno per chi la stese, potrà il paziente lettore comprendere quanto in ogni tempo e presso ogni nazione fosse tenuta in pregio l' opera di Leonardo. Avrà altresì campo di farsi in mente un autorevole apparato della sua storia e della sua descrizione, attenendosi ai passi migliori che anche senza le brevi mie note avrà potuto facilmente riconoscere.

Sarebbero da unire ai citati il Bottari, il Monti, il De Pagave, il Della Valle ed altri varj commentatori, giornalisti, viaggiatori, biografi e critici (55); ma oltre che non se ne vedrebbe il fine, di alcuni mi accadrà far menzione ne' libri seguenti, e varj ne lasciai o per la poca loro importanza, o perchè ripeterono ciò ch' era stato detto senza aggiungere autorità alcuna per sapere o per tempo.

E se molti sono, come ognun vede, gli scrittori che parlarono del Cenacolo, da infiniti poi fu scritto dell' autore, e sempre con ammirazione. I varj rami dell' umano sapere in cui riuscì eccellente, fanno che si trovi spesso ricordo di lui anche in que' libri ne' quali meno si aspetterebbe. Pure, ad onta del molto che si è detto, molto ancora rimane da dire di tanto uomo; il quale veramente, come benissimo scrisse Pier Leone Casella (56), *nulla lasciò d' intentato colla costante persistenza del suo finissimo ingegno.* Ma non si speri una notizia compiuta di lui e de' suoi studj, se non da chi otterrà di riunire e leggere tutti gli scritti suoi, molti de' quali giacciono ancora dispersi ed incogniti in varj angoli dell' Europa.

DEL

CENACOLO

DI

LEONARDO DA VINCI

LIBRO SECONDO.

DESCRIZIONE GENERALE.

In quelle arti nelle quali talora ha parte il caso o la varia estranea cooperazione di persone o di cose, come sono la guerra, la nautica o simili, male dall'evento felice di una sola operazione si giudicherebbe del valore dell'operante; ed i filosofi, accordandosi a conceder vita alla fortuna in soccorso di quelle facoltà, non danno stabile fama di grandi se non a coloro i quali a lungo e in molte diverse occasioni confermano coll'opera il loro sapere. Ma nelle arti d'imitazione, ed in ispecie nel disegno ed in argomenti come quello di che parliamo, complicati per numero di figure, per varietà d'affetti o per altre circostanze, il buon esito anche di una sola opera è una giusta misura del sapere dell'autore, e da tal esito si dee giudicare la profondità delle ricerche e degli studj che alla meta proposta il condussero. Quante e quali pertanto fossero le indagini di Leonardo, fra tutti gli artefici ingegnosissimo, intorno al suo Cenacolo, si può a buon titolo dedurre dalla riuscita ch' ei n'ottenne, e dalla meraviglia che quest'opera potè eccitare nel secolo migliore dell'arte,

non che dal primato ch'essa ha mantenuto fino a noi per tre secoli consecutivi, sostenendolo anche allorquando la pittura si allontanò da que' severi principj ai quali doveva l'antica sua gloria e perfezione. Mi verrà perciò, spero, perdonato, se tratto dall'abbondanza della materia, mi dilungherò forse talvolta oltre il limite conveniente al tema propostomi, e sembrerò qua e là deviare dall'oggetto diretto della mia descrizione, per meglio internarmi dentro le intenzioni e gli studj dell'autore. Le minute osservazioni delle quali una tanta opera porgerà occasione, non saranno inutili alla ricerca del bello ed al progresso della vera arte di vedere.

Venendo adunque al proposito nostro, dico che il convento delle Grazie, cui Leonardo diè tanta fama, fu poveramente incominciato al tempo di Francesco Sforza nel 1464; ed il refettorio che suol essere sempre la parte più vasta ed ornata di ogni convento, essendo già stato intrapreso meno meschinamente, fu allungato nel 1481 a sessanta braccia sopra la larghezza che di braccia quindici fu ad esso probabilmente da principio stabilita. Una delle teste di questo refettorio fu data a dipingere a Leonardo; e o per iscelta del pittore o per comando di chi commise l'opera, ne fu argomento l'ultima Cena di Cristo cogli apostoli. È da credere che Leonardo abbracciasse con trasporto una sì bella occasione di mettere in pratica le profonde speculazioni da lui fatte sull'arte della pittura, e di mostrarsi capace di fare in essa, non meno che in altre arti, meglio di ogni suo competitore qual si fosse, come egli stesso non temea d'asserire. Egli è certo che tanto studio ei pose in comporre quest'opera, tanta diligenza in eseguirla, che allorquando la scoperse, provò di quanto si poteva estendere il confine dell'arte, e ne cangiò affatto l'aspetto, spingendola a tal colmo che d'allora in poi non salì a maggiore.

Lo spazio destinatogli prendeva tutta la larghezza del refettorio, e tanta parte dell'altezza della parete, che l'opera riusciva alta la metà circa della sua larghezza. Egli adattò perfettamente la sua composizione a tal campo, ponendo per traverso una gran mensa alla quale fe' seder Cristo nel mezzo e sei per banda gli apostoli, collocando gli ultimi a seder di profilo. Le figure sono la metà circa maggiori del naturale, quali appunto convenivano al luogo che può ammettere spettatori fino a sessanta braccia di distanza. Converrà nominarle ad una ad una, acciocchè si vegga con quanta finezza d'artificio Leonardo contrapponendo i caratteri, alternando le fisionomie e le età, variando gli affetti, le attitudini, i costumi, seppe comporre un tutto sì vario a un tempo e sì equilibrato ed armonico, che più quest'opera si contempla, più occupa la mente e più riempie l'animo di meraviglia e di diletto. Nè si creda che a capriccio o a congetture, come altri fecero, io proceda nella mia nomenclatura: essa ha l'appoggio dell'autorità in un'antica copia che descriverassi in appresso, sotto la quale da síncrona iscrizione veniamo assicurati del nome di ciascheduno degli attori del quadro.

Quel primo adunque alla sinistra dello spettatore che, appoggiandosi alla mensa, si alza onde meglio udire le parole del Maestro, è l'apostolo Bartolommeo: lo segue Giacomo il minore che, appoggiando la destra alla spalla del vicino, tende la sinistra in atto di chiedere informazione delle parole pronunciate da Cristo. Il terzo è Andrea che apre le mani in atto di stupore. Il quarto è Pietro che, oltrepassando Giuda, chiede a Giovanni l'autore della congiura. Non si può non riconoscere Giuda e Giovanni, col quale termina il gruppo alla destra del Salvatore. Alla sua sinistra il primo che apre le braccia in atto misto di orrore e di meraviglia, è Giacomo, fratello di Giovanni. L'altro che alza il dito, quasi minacciando il traditore, è Tommaso. Il terzo che ponsi le mani al petto, è Filippo. Quel giovine che volgesi in atto di confermare quanto udì dal Maestro, è Matteo. Taddeo è il quinto: l'ultimo è Simone.

Quanto finamente esprimesse Leonardo il vario carattere di ciascheduna figura, seguendo la storia e la circostanza, sarà prezzo dell'opera l'esaminarlo partitamente, cominciando dalla figura principale. Un tale esame che porta seco di sua natura l'analisi dell'opera, potrà anche servire a confermare questa nuova nomenclatura, ove sia in contrasto coll'altrui opinione.

CRISTO.

Se in ogni parte del nostro quadro si manifesta la profondità del sapere di Leonardo, parmi in singolar modo esigere ammirazione nella figura del Salvatore. In essa può dirsi posto l'argomento di tutta l'opera, e l'autore la collocò in maniera, ch'essa vi chiede i primi sguardi; e poichè avrete scorse le altre parti tutte del quadro, è di necessità che su di essa torniate coll'occhio, il quale da essa non sembra potersi staccare senza una specie di sforzo.

Il collo nobilmente elevato col capo inclinato lievemente a sinistra, gli occhi con modestia e gravità abbassati, la bocca semiaperta quale di chi finisce appena di parlare, una moderata commozione de' muscoli della fronte, l'apertura delle braccia, le gambe raccolte, tutto in fine il complesso della semplice a un tempo e artificiosa attitudine annunzia un contegno, un sentimento, un pensiero, un affetto così proprio ed individuo alla persona ed alla circostanza, che in vano si cerca fra le altre famose opere dell'arte una più vera e più grande imitazione dell'Uomo Dio in una sì singolare situazione morale.

Ma questa stessa situazione è frutto dell'ingegno sublime del pittore filosofo. Tutte le rappresentazioni di questo passo della storia evangelica che precedettero questa di Leonardo, non ottennero mai un effetto intero ed universale, perchè gli autori di quelle, non penetrando abbastanza profondamente addentro nell'argomento, non conobbero la vera fonte degli affetti che da esso potevansi derivare, e pare che non avessero in vista altra imitazione che quella di una

religiosa cerimonia, o al più della istituzione d'un sacramento. L'esame che col mezzo delle stampe ognuno può fare sopra i più celebri cenacoli, porrà in chiaro quanto qui accenno di passaggio; e ciò che debbe far più meraviglia, questa mia asserzione non solo si verifica delle opere dello stesso argomento, che prima della nostra furono eseguite, ma anche di quelle che le vennero appresso, i cui autori avrebbero potuto approfittare della scorta d'un esempio così luminoso.

Il vangelo aveva narrato a tutti i pittori anteriori a Leonardo, che Cristo, radunati i suoi eletti, aveva detto che uno di loro lo tradirebbe. La conseguenza di tali terribili parole egualmente dal vangelo descritte, presentava uno sviluppo felice di tutte quelle passioni, la cui imitazione forma il pregio principale dell'arte. E pure chi prese di mira la frazione del pane; chi la benedizione del vino; chi la distribuzione dell'uno o dell'altro, situazioni tutte egualmente consacrate dalla storia e dalla religione, ma non atte certo a destare passioni nè varie nè forti, e quindi per loro natura di effetto debole e monotono, tanto più in una scena ove, come in questa, è grande il numero degli attori principali. Il vero punto altamente degno dell'arte era ancora intatto, allorchè venne il pittore de' costumi, il vero Aristide italiano, il divino Leonardo che non si accontentò, come i suoi antecessori, del tributo degli animi religiosi o degli occhi che si appagano di una seducente superficiale imitazione; ma volle a sè gli animi di tutti gli uomini capaci di sentire, di ogni tempo e di ogni religione; volle a sè tutt'i cuori cui non è ignota l'amicizia e l'orrore del tradimento. Egli ponderò colla scorta della filosofia di quanto e quale aumento tali sentimenti fossero capaci per rispetto al suo principale personaggio, cioè all'Uomo Dio; ma compose in tal modo l'opera sua, che, astraendo anche la divinità del protagonista, rimane ancora tanto d'importanza generale al soggetto, che nulla vi sagrifica l'arte alle private opinioni o alle cerimonie religiose, non eterne e non generali come i sentimenti umani.

Cristo aveva già annunziato ai suoi amici ch'egli era venuto al mondo per dare il suo sangue a comun salvamento: aveva già detto che per poco sarebbe stato con essi: raduna i dodici più eletti e fedeli, quelli che, paragonando sè stesso ad una vite, chiamava suoi palmiti, quelli ai quali aveva commessa la riforma del mondo, ai quali preparava dodici troni nel cielo: siede con essi a mensa solenne, ed annunzia ch'un d'essi è il traditore che lo consegnerà ai suoi nemici e alla morte. Chiunque non comprende quale debba essere il turbamento di ogni cuore a simile annunzio, non solo sarà affatto insensibile alle arti d'imitazione, ma debbe aver chiuso l'animo ad ogni virtuoso sentimento. A questo momento pertanto, sfuggito a tutti gli artefici che precedettero Leonardo, appoggiò egli la sua composizione, e si propose d'imitare l'effetto delle parole di Cristo negli undici amici e nel traditore. La diversità delle indoli, delle età e

de' caratteri di ciascheduno, affidata per quanto potè alla storia, fece base all' infinita prodigiosa varietà che in quest' opera Leonardo introdusse, vincendo con arte la più fina il monotono argomento di tredici figure tutte virili. E mentre l' ira, l' amore, il desiderio della vendetta, il dolore, le proteste di fedeltà, lo stupore, l' orrore, il sospetto, e tutti in fine quegli affetti che dovevano avere movimento dalle parole del protagonista, preparavano all' ingegno imitatore di Leonardo una varietà infinita di espressioni e di attitudini; questi stessi affetti raccolti attorno ad un movente universale e nati da una stessa origine, sebbene diversamente modificati a seconda dell' animo di ciascheduno, preparavano all' opera una non meno singolare e meravigliosa unità.

Pieno Leonardo la mente di questa morale situazione de' suoi tredici interlocutori, li dispose come di sopra accennai brevemente. I pochi e deboli tratti coi quali in appresso descrissi la figura del Salvatore, sono certamente insufficienti a darne idea a chi non vide o l' originale o qualche copia ragionevole: ma in vano spererei di darne con parole un' idea migliore, tanto fine e moltiplici sono le degradazioni degli affetti, la cui mistura prese Leonardo a rappresentare in questa figura con singolare cimento dell' arte e dell' ingegno, ma con esito veramente unico e mirabile. Lasciando dunque questa parte del pittorico artificio, che si può assai meglio sentire che esprimere, parlerò alquanto delle altre avvertenze dell' autore, che contribuiscono ad accrescere in questa figura la maestà e l' espressione.

Un ricco panneggiamento, composto di una tunica talare e di un vasto pallio, l' adorna con pieghe semplici e grandiose, le cui linee si accordano con aggradevole contrasto alternando le direzioni. La tunica è a maniche larghissime, ed al petto si raccoglie sotto la fimbria o scollatura in pieghe minori e più fine, delle quali si fa maggiore e più stretto gruppo nel mezzo, dove una gran gemma adorna la fimbria. Al di sopra di questa apparisce parte dell' *interula* o *indusio* che pure si scorge uscire alquanto presso le mani. Il pallio attraversa la figura con pieghe larghe e molli dalla spalla sinistra al fianco destro, e scende ricco ai piedi, coprendo le ginocchia e in parte le gambe. I colori sono i soliti che dánnosi alle imagini del Salvatore, cioè azzurro è il manto, rossa la tunica. I piedi sono, tranne le dita, coperti da sandali, e sono posti parallelamente, l' uno di poco più avanti dell' altro, attitudine semplicissima che aggiunge decoro, e che fu imitata, sebbene con poco accordo col rimanente, da Tiziano nella sua Cena d' Emaus, e da Gaudenzio Ferrari nel quadro che ancora vedesi nella nostra chiesa della Passione. Di alcune cose che riguardano l' atto delle mani, avrò occasione di parlare allorchè darò ragguaglio della mia copia.

Sarebbe qui luogo d' indagare se Leonardo perfezionasse o no la testa del Salvatore; ma non è grave rischio di sana critica l' abbandonarsi piuttosto all' autorità del Vasari e del Lomazzo, che assicurano che Leonardo lasciolla

imperfetta, anzi che credere il contrario a chi ne sapea troppo meno di loro per arte e per giudizio, e vide l'opera o del tutto guasta, o in tempi ai nostri vicini, quindi ricoperta dai ritocchi, come sono il Richardson, il Monti, il Della Valle ed altri (1). L'autorità poi di que' primi viene confermata dal costume di Leonardo che non finì alcuna delle opere sue, non sapendone staccare la mano per desiderio di perfezione. Fanno di ciò testimonio le varie tavole cominciate di sua mano, indi abbandonate, che si trovano in Parigi, in Firenze ed in Milano (2), che nondimeno sono tenute in grandissima estimazione, come già presso gli antichi la Venere di Apelle, l'Iride d'Aristide e la Medea di Timomaco. Fino il ritratto di monna Lisa che gli costò quattro anni di studio diligentissimo, e in cui parea battessero le arterie, tanta era l'imitazione del vero, fu da lui dato per imperfetto. Tanto meno strano deve parere che anche il gran Cenacolo imperfetto rimanesse nella testa del Salvatore, nella quale la singolare mistione dell' Uomo e del Dio doveva più che altri atterrire Leonardo, perchè egli più che altri dovea colla profonda perspicacia del suo ingegno sentire la difficoltà di tanta imitazione, e se n'era forse fatta un'idea superiore, non che alla propria, alla potenza dell'arte. Così leggiamo in Valerio Massimo essere avvenuto ad Eufranore il quale nella tavola in cui rappresentò i dodici Dei maggiori, avendo consumato tutte le forze dell'arte e dell'ingegno in perfezionare la testa di Nettuno, dovette poi lasciare imperfetta quella di Giove.

Ma l'imperfezione in senso di Leonardo era assai diversa da ciò che per tal vocabolo comunemente s'intende, e parmi si possa paragonare a quella di Virgilio il quale, anch'egli secondo il proprio giudizio, lasciò imperfetta l'Eneide ch'è forse tra i grandi poemi il più squisitamente finito che ci sia rimasto di tutta l'antichità.

GIOVANNI.

La figura di questo apostolo forma gruppo colle vicine di Giuda e di Pietro. Anche il singolare contrasto che risulta dalla vicinanza e dall'aggruppamento di questi tre diversissimi personaggi, ha l'appoggio dell'autorità storica, e non vedo che da niuno siasi tratto profitto di tale autorità nè prima nè dopo Leonardo. Questo divino ingegno non si lasciava sfuggire niuna di quelle circostanze che potevano giovare alla sua composizione, sapendo benissimo che alcune cose, talora semplicissime e di niuna cospicuità nelle storie delle quali si segue l'autorità, acquistano un tal peso nell'imitazione, che, dimenticata la fonte donde si trassero, tutta al pittore rimane la gloria dell'effetto che producono poste sott'occhio dall'arte della pittura. Così Timante trasse probabilmente da Euripide l'invenzione di quel velo con cui avvolse il capo d'Agamennone nel Sacrifizio che dipinse d'Ifigenia; ma niuno de' greci culti, non immemori certo

d'una tragica rappresentazione tanto famosa, osservava un tal felice ritrovato in Euripide, mentre tutti l'ammiravano in Timante come una singolare e mirabile invenzione (3). E sia pur questo un privilegio della pittura, o sia, com'è in fatti, pregio de' soli distintissimi ingegni il sapere scegliere quelle circostanze, negli scrittori secondarie, ma di grande opportunità ed effetto allorchè sono imitate col disegno, egli è certo che questo artifizio forma una delle parti più ingegnose della pittorica invenzione, e che Leonardo provò di possederlo in un grado eminente.

Sappiamo dal vangelo dello stesso Giovanni, che questo giovane apostolo sedeva a mensa vicino al Redentore, giacchè dice che appoggiava, riposando, il capo al suo petto. Sappiamo che Pietro, udite le parole del Maestro che annunziavano un traditore, interrogò Giovanni per sapere di chi intendesse Cristo di parlare. Sappiamo che Giovanni ripetè a Cristo questa interrogazione, e che Cristo rispose che il traditore era quegli cui avrebbe dato un pezzetto di pane intinto, che in fatti diede, senza muoversi dal luogo suo, a Giuda Iscariote. Doveva dunque Leonardo, seguendo la storia, porre Giovanni vicino a Cristo e alla sua destra come distinto e prediletto sopra tutti gli altri commensali: doveva poco discosto collocar Pietro, acciocchè questi potesse interrogare Giovanni intorno alle parole del Redentore: doveva parimente collocar Giuda poco discosto da Cristo, affinchè questi potesse offerirgli il pane intinto, di che aveva parlato a Giovanni. Il frapporre adunque più d'un commensale fra Cristo e Giuda, fra Pietro e Giovanni, avrebbe posto ostacolo o difficoltà al corso di que' piccoli avvenimenti renduti importanti dalla circostanza e dalla sacra tradizione, dei quali l'artefice seppe sì acconciamente approfittare. Serbò d'altronde Leonardo il secondo luogo presso al Redentore pel fratello del suo diletto Giovanni, Giacomo il Maggiore. Non gli rimaneva quindi per Giuda che un posto presso Giacomo; ma allontanandolo da Pietro e da Giovanni, avrebbe dimezzata l'attenzione e perduto tutto l'effetto che doveva produrre il vicino confronto della fellonia di quel vile con lo zelo ardente e generoso di Pietro, e coll'amore sviscerato di Giovanni che solo seguì il divino Maestro fino al sepolcro. Ecco dunque come l'arguto Leonardo rendè naturalissimo e consentaneo alla sacra autorità l'artificioso collocamento di questi tre personaggi, dopo Cristo, principalissimi della sua composizione, i più importanti per la storia rappresentata, e i soli forse che l'arte poteva coi mezzi proprj far riconoscere senza confusione.

Dalle cose fin qui dette è facile l'immaginarsi l'attitudine dell'apostolo Giovanni. Stava egli quasi riposando nel seno di Cristo, allorchè questi annunziò l'orribile tradimento. È naturale che un tale annunzio lo dovesse scuotere, e tornatolo sopra di sè, porlo in atto d'interrogare o il maestro od altri intorno alla persona del traditore (4). In questo istante Pietro iracondo sorge, e passando col capo dietro le spalle di Giuda, si volge a Giovanni per lo stesso

motivo. Giovanni dunque è in atto di tender l'orecchie alle parole del principe degli apostoli, ed alzando lievemente la spalla accennasi ignaro di chi intenda Cristo di parlare, mentre nell'accigliamento e negli occhi modestamente chini mostra sentire l'orrore del tradimento ed il dolore profondissimo della vicina sciagura dell'amato Maestro. Egli tiene inoltre le due mani insieme incrocicchiate e le posa mollemente sulla mensa, col quale atto indicò il pittore il riposo al quale s'era abbandonato in seno di Cristo prima del momento rappresentato.

Ciò mi suggerisce di far osservare che nelle attitudini di qualunque figura mossa repentinamente da forte cagione, deve distinguere tanto l'artista che la imita, quanto il buon critico che la osserva, due tempi diversi che fanno, direi quasi, due diverse attitudini, l'una antecedente che lascerà scorgere nella figura la situazione che si suppone precedere il momento rappresentato; l'altra esprimente lo stesso momento e quel precipuo effetto che si vuol far intendere e sentire. Lascio qui da parte che questo è un mezzo insigne onde far pensare a quanto è per avvenire in seguito al momento che si rappresenta, oggetto ch'ebbero sempre di mira i migliori antichi, come ne fanno fede i monumenti più singolari dell'arte loro che il tempo ci ha conservati, e le memorie degli scrittori intorno a quelli che più non esistono. Ma se l'arte dell'imitatore non dà nella sua figura qualche cenno della situazione che precede l'atto che prende a rappresentare, difficilmente riuscirà a dare idea di atto pronto e momentaneamente eccitato: e senza questa prontezza e momentaneità negli atti e movimenti, l'arte ha poca vita, perchè la vita sta nel moto, e il dare idea di moto pronto e vivace con mezzi immobili è il sommo dell'arte.

E giacchè il caso ci ha condotti a queste osservazioni, non sia discaro al lettore che alcun poco in esse io lo trattenga, avuto riguardo alla loro importanza per l'arte, ed alla luce che se ne può trarre onde spiegare l'origine del pellegrino effetto di alcune più rare produzioni del disegno.

Perchè al subentrare d'una nuova attitudine cessino in tutte le membra d'una figura le conseguenze d'un'attitudine qualsivoglia, sia di moto, sia di quiete, è necessario un certo tempo, o, per ispiegarmi meglio, una serie o successione di momenti, de' quali l'artista accorto che vuol dar anima alla sua imitazione, dee sempre scegliere il primo.

Conseguenza d'una tale scelta sarà che, oltre l'espressione dell'atto momentaneo e primario, si trovi a quel primo momento indizio, o, direi quasi, avanzo della precedente situazione che il nuovo stato non ha per anco intieramente distrutta.

L'effetto poi dell'unione di queste due situazioni, delle quali la primaria si rappresenta, la secondaria e precedente si accenna, debb'essere naturalmente tanto maggiore, quanto maggiore sarà l'opposizione e il contrasto di esse situazioni fra loro.

A rendere più chiare queste proposizioni, e ad effetto di avvicinarle allo scopo loro, mi gioverò d'un esempio solenne, tratto dalla maggiore opera del sublime Michelagnolo, dal Giudizio universale della cappella di Sisto. Osservinsi in esso alla sinistra dello spettatore quelle figure che, oppresse ed immerse da secoli nel sonno della morte, sono improvvisamente risvegliate dal clangore della tromba celeste. Chi non iscorge in esse i resti della prima loro situazione, cioè di quel letargo mortale che le tenne immote ed insensibili tant' anni? L' uno apre a stento gli occhi gravi e schivi della nuova terribile luce che li percuote: questi riceve la vita, ma non l' ha ancora disseminata per tutte le membra: quest' altro solleva il petto respirando con meraviglia e sembra stare incerto fra la speranza e la tema: quegli è scosso dalla potenza straordinaria di quel mirabile suono, e già tenta tôrsi all' impaccio de' lini mortuarj, sebbene non abbia ancora del tutto rivestite delle sue polpe le ossa denudate dai vermi e dal tempo: un altro, forse più recente cadavere, è in tutta sua carne, ma non ha ancora tanto di vita e di forza che gli basti onde muoversi senza l' altrui soccorso. A dir breve, la singolare mistura di queste due strane situazioni tanto fra loro contrarie, questo meraviglioso impasto d' una nuova vita che combatte la morte, fa un effetto tanto forte e potente in chi osserva quest' opera di Michelagnolo, che gli altri gruppi d' altronde mirabili, ne' quali questa o simile mistura non si combina, rimangono addietro d' assai in merito ed in lode. Osservinsi in fatti le figure vicine alle descritte, nelle quali la vita trionfò compiutamente e rianimò tutte le membra, talchè con forza propria, *la rivestita carne alleviando*, s' innalzano al cielo, e ad onta della meraviglia ch' eccitano per la singolarità dell' artificio, se ne avrà da chi ben sente ed osserva, una sensazione meno potente e più breve, forse perchè, semplificata la cagione che la eccita, minore e più semplice ne debbe riuscire l' effetto.

Con lo stesso principio era composto dallo stesso Buonarroti il celebre cartone della guerra di Pisa, nel quale i soldati che pacificamente si bagnavano nell'Arno, erano repentinamente chiamati all' armi: e per tornare onde siamo partiti, con principio a questo uniforme fu dal nostro Leonardo inventato il Cenacolo, in cui ad una unione di dolce e religiosa effusione d' amicizia e di cordialità succede ad un tratto il tumulto dell' inquietudine, la paura del tradimento e l' acuta amarezza del sospetto. La quale composizione poi gode di un vantaggio segnalato ed unico sulle due indicate, quello, cioè, d' avere per attori tredici personaggi tutti nominati e famosi, e tutti assolutamente necessarj all' azione.

L' osservazione adunque sulla rappresentazione degli effetti d' un movimento che lasci ancora scorgere nelle figure qualche resto della situazione precedente, osservazione inculcata in più modi da Leonardo ne' suoi scritti, spiegherà facilmente non solo l' attitudine dell' apostolo Giovanni, ma quella ancora di varj altri tra i commensali ne' quali, a tutto studio, sicuro ed esperto del buon

effetto della sua teorica, cercò Leonardo di combinare artificiosamente cogl'indizj della riposata precedente situazione le più vivaci dimostrazioni di quella che pose per argomento della sua grand' opera.

Era dunque importantissimo serbare nell' atto dato a Giovanni qualche vestigio dell' effetto del sonno o riposo, al quale prima delle terribili parole di Cristo lo consigliava l'ora del giorno o la stanchezza: e questo vestigio serbò industriosamente Leonardo, come abbiamo avvertito di sopra, col dare alle mani di Giovanni un atto di totale abbandono e di niuna prontezza a dimostrazione di risentimento o ad opera di vendetta. E sebbene la circostanza paresse disporre ogni animo alla vendetta o al risentimento, non debbe parere esagerato questo indizio dell' inazione di Giovanni, avuto rispetto a quanto sono per aggiungere. Egli è chiaro che quantunque l' effetto delle attitudini miste che abbiamo prese ad osservare, sia per riuscire maggiore allorchè, come si disse, le due situazioni imitate saranno contrarie fra loro; pure non si debbe tanto serbare della situazione precedente, che distrugga l' effetto di quella che come primaria e momentaneamente eccitata si prende a rappresentare. E in questo certamente l' arte corre pericolo di distruggersi colle forze proprie, se l' artista non è condotto dalla più squisita finezza di giudizio. Ma pel caso nostro converrà osservare che il detto effetto cambia in ragione de' caratteri morali; e per tale osservazione si avrà nuova occasione di sempre più ammirare il fino ingegno del nostro autore. Il cuore amoroso di Giovanni, all' udire il minacciato tradimento dell' amico, doveva essere prima trafitto dal dolore che commosso dall' ira: e il dolore è naturale compagno dell' inazione, come l' ira del suo contrario. Il temperamento pacifico di questo apostolo predestinato alla contemplazione ed al ritiro, come gli altri lo erano all' azione ed alla predicazione, esclude da un' imitazione bene ideata ogni atto violento: quindi nella sua attitudine dovevasi conservare maggiore indizio della precedente sua situazione, che in quella di un altro non sarebbesi fatto; perchè la nuova situazione subentrata e rappresentata come primaria, quantunque fosse tale da fortemente scuoterlo ed attristarlo internamente, non poteva però mai spingerlo a dimostrazioni esagerate, siccome estranee affatto alla sua dolce e temperata natura. Rimaneva dunque all' arguto imitatore dei costumi il solo compenso di esprimere la contristazione ed il dolore coi moti gravi e moderati delle labbra e delle ciglia, ed a questa sola preferì d' attenersi, anzichè con più forte espressione ledere la verità di cui era sempre esimio scrutatore e seguace.

Se la storia avesse detto che Pietro o Tommaso, o qualche altro apostolo di temperamento pronto, ardente, vendicativo si fosse abbandonato al riposo o al sonno, e che poi, risvegliato alle note parole del Maestro, fosse stato rappresentato con mani oziosamente incrocicchiate anzi che in atto di cercare un ferro o di minacciare, tale rappresentazione peccherebbe gravemente di

verità e di convenienza. Ma nel giovinetto Giovanni il cui carattere dominante che gli acquistò la predilezione di Cristo, è per testimonio del Grisostomo *l' incredibile mansuetudine*, *la dolcezza e l' umiltà*, e che secondo san Tommaso figura la vita contemplativa, come Pietro l' attiva, quel che in altri sarebbe stato mancanza, diventa un distintivo sì proprio che di meglio in vano si desidererebbe. Leggo poi con piacere in Giampaolo Lomazzo (5), là dove ragiona del significato degli atti e gesti delle membra del corpo umano, che *le dita avviticchiate insieme di tutte due le mani mostrano animo alieno dalle fatiche.* Egli sembra aver avuto di mira la positura di questo apostolo, e fortunatamente si combina che questo gesto di quiete, attissimo a rappresentare lo stato di lui precedentemente ai detti di Cristo, non è contrario, come già osservammo, al dolore che que' detti dovevano eccitargli nell' animo. In fatti tanto la stanchezza e il bisogno fisico del riposo, quanto il dolore profondamente sentito, sono di loro natura contrarj a qualsivoglia fatica fisica: quindi un tal atto non sarà disanalogo ad esprimere l' una e l' altra di queste situazioni che si riscontrano per l' appunto nel nostro apostolo (6). È prova di ciò l' uso che un gran numero di grandi artisti fece di quest' atto per esprimere isolatamente il dolore, non che la contemplazione che in Giovanni è simboleggiata. La figura di Giovanni stesso che guarda dolentemente Cristo fitto in croce, ed or l' una or l' altra delle Marie, come nel Cristo morto del Correggio, sono in molte tavole rappresentate colle dita delle mani incrocicchiate, unicamente per dimostrare l' inattitudine fisica ad ogni fatica, che ha ogni persona profondamente addolorata. Nella figura che descriviamo, anche il piede che si vede tra i sostegni della mensa, si scorge appartenere ad un corpo riposato, non premendo sul suolo, ma soltanto posando con abbandono. Molli parimente e semplici sono le pieghe del panneggiamento composto d' una tunica verde e d' un pallio rosso, colori soliti a vedersi nelle immagini di questo apostolo. Non ragionerò in questa prima descrizione, nè per questa nè per l' altre figure, delle cose più minute che spettano alle teste e alle fisionomie, perchè nulla affatto di ciò trovandosi di conservato nell' originale, mi riserbo a ragionarne dove renderò conto della copia da me eseguita, e delle autorità delle quali mi sono servito onde renderla in tutte le parti, per quanto ho potuto, meno indegna di un tanto insigne originale.

GIUDA.

Alla destra di Giovanni siede il vilissimo venditore di Cristo. Egli si ritrae meravigliato d' essere scoperto. Tende in avanti la sinistra in atto di stupore: colla destra tiene stretta la borsa in modo che rammenta quel pugno chiuso col quale dice Dante che risorgeranno gli avari dal sepolcro. Nel mentre ch' egli

si tragge in dietro facendosi villanamente appoggio del cubito destro spinto quasi a mezzo la mensa, rovescia una saliera e sparge il sale, augurio funestissimo presso quasi tutte le antiche nazioni e fra molte anche delle moderne (7). L' abito, il gesto, la fisionomia, tutto annunzia l' avarizia la più vile, la più inumana perversità, la frode, il latrocinio, il tradimento.

Ho udito taluno inconsideratamente accusare Leonardo di aver posto in mano a Giuda la borsa, credendo ch' essa contenga il prezzo del suo misfatto. Ben più strano è l' osservare questo istesso distintivo dato da Raffaello all' apostolo Matteo, da lui dipinto in una sala del Vaticano, che fu poi cogli altri tutti fatto abbattere da Paolo IV per non so quale stravagante capriccio (8). Leonardo che pose tanto sottili considerazioni in questo singolare lavoro, appoggiandosi in tutto all' autorità della Scrittura, non poteva commettere un errore sì grossolano. Egli pose dunque la borsa in mano a Giuda, perchè questi soleva portarla come depositario del danaro della società apostolica, che, secondo ci assicura Teofilatto (9), non aveva nè stabile dimora nè casa propria. Nel capo duodecimo del vangelo di Giovanni, là dove l' ingenuo evangelista, scoprendo sì bene il carattere dell' Iscariote, scrive che questi lagnavasi dell' unguento prezioso profuso sui piedi di Cristo, e diceva che sarebbe stato meglio il venderlo per darne il frutto ai poveri, avverte apertamente che quel vile diceva ciò, non perchè de' poveri gl' importasse, ma perchè era ladro, *et loculos habens ea quæ mittebantur portabat.* E nel capo decimoterzo scrive che quando Cristo disse a Giuda, *Quel che hai da fare*, *fállo presto*, si credette dagli apostoli che ciò risguardasse qualche ordine di economia, perchè Giuda *loculos habebat.* Così Tertulliano, al capo undecimo del libro *De Anima*, lo dice a titolo di confidenza e di onore deputato cogli Eletti *usque ad loculorum officium.* Egualmente leggesi in san Girolamo (10): *Interroga eum cur Judam elegerit, cur ei loculos commiserit*, ecc.

Da ciò si vedrà se fu sbaglio o capriccio di Leonardo il dare la borsa a Giuda; o s' egli, approfittando, come soleva in tutto, dell' autorità storica per potergli dare questo distintivo, glielo fece tenere, anzi stringere in tale atto, che anche mentre egli d' altro è occupato, fa scorgere in lui l' infame cupidigia del danaro, per la quale passò dal latrocinio al tradimento. Dalle quali osservazioni si scorgerà non meno quanto vadano errati que' dipintori i quali, dando la borsa a Giuda, gliela fanno tenere di furto, talchè pretendono far intendere ch' essa contiene il prezzo della sua scelleraggine; nel qual fallo cadde con altri molti Alberto Durero, come dalle sue stampe si può vedere.

Narrano gl' istorici (11) che Leonardo mettesse lungamente a tortura l' ingegno e si affaticasse assai per ricercare forme di corpo e fattezze che convenissero al suo Giuda, e che rendessero, per così dire, credibile quella vilissima atrocità d' animo e quella inumana avarizia per cui il traditore potè vendere per poco argento il sangue del suo benefattore ed amico. Piccolo e volgare appoggio gli

somministrava la volgare tradizione de' suoi capelli rossi; o quell' altra della sua minore statura di cui si trova memoria nelle rivelazioni di santa Brigida (12). Oltre la difficoltà dell' argomento, doveva egli combattere colla naturale ritrosía di un' anima gentile in darsi a meditare le fattezze della viltà crudele, dell' avarizia sanguinaria, dello spionaggio, del tradimento. La pittura nobile scenderà volentieri a rappresentare nelle sue imitazioni i tratti anche de' vizj, qualora questi siano accompagnati da qualche magnanimità. Così la vendetta, la crudeltà, la fredda ferocia della gelosia, gli effetti tutti dell' ira nelle risse e nelle battaglie sono cose delle quali fa volentieri uso e studio la pittura. Ma queste son tutte di lor natura atte a destare quella specie di terrore del quale come si compiacciono le tragedie, così non meno felicemente che in quelle, riesce nelle opere di disegno: ed al contrario allorchè si rappresentano vizj vilissimi, cessa il *terribile* che diletta, e si eccita in sua vece l' *orribile* che disgusta, ributta e fa torcer l' occhio altrove. Da sì fatta imitazione debbe diligentemente guardarsi tanto il pittore quanto il poeta, come il vuole la ragione, non che i precetti e gli esempj; ed è ancora più pericolosa e da fuggirsi nella rappresentazione pittorica che nella poetica, perchè la poesia può diligentemente descrivere personaggi anche pessimi e vilissimi, e al tempo stesso mostrarne ed ispirarne disprezzo; il che non può fare la pittura la quale più sembra essersi compiaciuta della sua rappresentazione, quanto più diligente fu in eseguirla ed accurata nel porla in vista. Allorquando pertanto il pittore e il poeta sono costretti dalla storia ad introdurre nelle loro opere personaggi di tal tempera, debbono aver riguardo di non dar loro giammai il posto principale, altrimenti le loro imitazioni, sebben perfette, dispiaceranno perchè male scelte, e quantunque sieno atte a provare molta industria ed acume d' ingegno, dando prova di poco giudizio, in vece di lode avransi biasimo e riprensione. Così abbiamo visto cadere le tragedie ben condotte e ben verseggiate, il cui protagonista fu privo di qualche grandezza e virtù; così lasciamo inosservati i quadri di argomenti o di espressioni orribili o vili. E il divino Alighieri che per la prima parte della sua maggior opera si prese l' Inferno per têma, ch' è quanto dire la propria città di ogni vizio, sdegnò di far parole di coloro che niuna fama di sè lasciaron nel mondo (13), e si fe' degli altri dannati nobile materia di discorso con dar loro una certa fiera magnanimità, un non so quale amor di gloria e un barlume di spirito profetico.

Leonardo, costretto a pur fare un Giuda, cioè il più ignobile modello dei più vili ed inumani tra i vizj, gli diede un posto meno che secondario, e il collocò in modo che, niuno degli attori del quadro volgendosi a lui, anche gli spettatori più tardi che agli altri gli rivolgono gli occhi, per sentirne prontamente disprezzo e per giudicarlo di aspetto ed atto conforme alla sua iniquità. Io ebbi di ciò sovente esperimento e prova, seguendo attentamente con l' occhio

gli osservatori della mia copia. Noterò ancora, a gloria della riuscita di Leonardo in sì pericoloso argomento, che, oltre ciò che la storia e le presenti osservazioni c' inducono a credere intorno alla difficoltà ch' egli ebbe a comporre questa figura, altra valevole prova, sebben negativa, intorno all' asprezza di sì fatto tema l' abbiamo ne' più celebri poeti che di Giuda ebbero occasione di parlare; i quali o col silenzio o con diverse stravaganti industrie si trassero d' impaccio, e sembrarono temere di profanare il pennello delle muse, facendo con esso il ritratto di quel traditore. Il Vida, freddamente accozzando gli aurei modi virgiliani, ci diede qualche cenno delle ree qualità di lui, ma neppur uno ci lasciò di quei tratti con cui Virgilio, imitando Omero, è spesso guida ai pittori, e sembra talora più dipingere che verseggiare. Dante che non trascurava mai di caratterizzare le fisionomie de' suoi attori, e che sembra talvolta maneggiare lo scalpello anzichè la penna, si tolse d' intrico più destramente, mettendo a dirittura la testa dell' Iscariote in una dell' enormi bocche di Lucifero, talchè ei non ne potè vedere che lo springar delle gambe, e tranne il nome e il cognome, non ci lasciò di lui verun' altra descrizione. In modo a mio parere più strano, quantunque ingegnoso, saltò la difficoltà d' un tal ritratto modernamente il signor Klopstoch, il quale diede a Giuda bella statura, nobile portamento e bellissimo volto, solo con qualche tratto sinistro, acciocchè, fingendolo così dotato di bellezza corporale, maggiore apparisse la sua perfidia ed ingratitudine. Quanto siano antipittoriche queste invenzioni, ognuno per sè può facilmente giudicarlo. Nella nostra composizione non si poteva nascondere il ceffo di Giuda senza perdere molto dell' effetto morale dell' azione e del contrasto; e (se pure è approvabile nella imitazione poetica) in niuna imitazione di disegno sarà mai permesso di farlo bello di aspetto e di corpo aggraziato, perchè la bellezza fisica congiunta alla grazia è il solo mezzo del disegno onde rappresentare la bellezza e la grazia dell' animo. Da tante difficoltà che Leonardo volea pur vincere, non è meraviglia s' egli era ritardato nell' opera a segno d' essere spesso rimproverato di lentezza, e se stava a lungo senza dipingere, come vedemmo ne' passi citati di varj autori, perchè, non ancora contento delle sue invenzioni, meditava il modo di perfezionarle, e finalmente vi riuscì mirabilmente, come in ispecie ci assicurano il Vasari ed il Giraldi.

Farebbesi qui luogo a dire qualche cosa intorno alla tradizione ricevuta specialmente dagli scrittori oltramontani, cioè, che Leonardo facesse nella figura di Giuda il ritratto del priore de' domenicani che nojosamente affrettavalo di finire il Cenacolo. Sebbene già troppo e forse troppo gravemente per la materia ne fu scritto dal Monti, dal Pino e dal Bianconi, si conceda ancora qualche pagina alla bizzarria, non già all' importanza di questo frivolo argomento.

Varj scrittori della vita di Leonardo, o che delle opere di lui parlarono, danno il fatto come cosa certa, contenti di rallegrare di ridicolo aneddoto le

loro storie o descrizioni. Gli autori nominati ed altri con loro si assottigliano il cervello per dimostrare questa tradizione priva affatto di fondamento. Io, cui poco importá di sapere qual fosse il vero modello del Giuda di Leonardo (non potendomene più al bisogno servire), trovo poco fondate le ragioni di chi afferma, e deboli quelle di chi nega. Mi prenderò dunque la libertà di porre in mezzo qualche nuova osservazione più pittorica che d'altra specie, la quale, senza intaccare direttamente alcuna delle due opinioni, sortirebbe il miglior effetto che io ne potessi sperare, se giungesse a far sì che questa quistione per l'avvenire si lasciasse del tutto, non solo come inutile per l'arte e futile per la storia, ma anche come una di quelle che per loro natura non si possono diffinire. Il padre Domenico Pino, male provvisto di ricerche intorno al tempo in cui il Cenacolo fu dipinto, nè avendo notizia alcuna dell'arte onde alla mancanza de' fatti supplire con ragionevoli congetture su quella fondate, dice che il priore d'allora era il famoso teologo Vincenzo Bandello, e colla scorta del Monti che intorno a ciò fu richiesto dall'Allegranza, asserisce ch'egli era bell'uomo, provandolo coll'autorità di Leandro Alberti testimonio di vista; quindi non gli sembra modello conveniente pel brutto traditore Iscariote. Lasciando ora da parte che tutti questi autori sono, come il Bandello, domenicani, e perciò non del tutto esenti dal sospetto di parzialità; e menando buona a favor loro la testimonianza dell'Alberti sulla bellezza del priore, sebben l'Alberti fosse nato quarantaquattro anni dopo di lui, parmi dover avvertire che il padre Pino mostra ignorare un'abilità che vanta la pittura, e che non è rara anche negli artefici d'ingegno mediocre, quella, cioè, di contraffare ogni fisionomia qualsivoglia anche bellissima, rendendola deforme anzi orribile, e serbando tali tratti che pure tuttavia si riconosca donde è cavata. Leonardo possedeva in grado eminente questo artificio di cui se non fu l'inventore, fu certamente il perfezionatore, e sembra che molto se ne dilettasse. Egli era inoltre dotato di una tale memoria, che anche senza il vivo davanti faceva ritratti similissimi al vero. Quindi non sarebbe stata strana cosa nè difficile per Leonardo il dare a Giuda, quantunque brutto, qualche tratto del bel frate priore a quell'epoca più che sessagenario (14), qualora gli avesse preso il capriccio di così vendicarsi della noja ch'egli ne ricevea. Segue a leggersi nella storia del padre Pino che il Bandello era carissimo al duca Lodovico, e che però non è probabile che Leonardo, come avveduto e discreto, scherzasse satiricamente coll'amico del padrone. Ma nemmeno questa ragione è abbastanza valida dopo ciò che si è detto, perchè l'artificiosa imitazione sarebbe stata tale da conservare la satira e salvare il pittore, come può intendere chiunque sa alquanto dell'arte. Di più l'argomento dell'amicizia del Moro pel priore e quell'altra prima ragione della sua bella e dignitosa fisionomia potrebbero avere qualche forza, qualora si potesse verificare con certezza che il priore che stimolava ed annojava Leonardo,

fosse realmente il padre Bandello. Ma siccome niuno de' narratori del fatto ci lasciò scritto nè il nome del priore nè l'anno in cui il fatto è avvenuto, e siccome non vi è prova alcuna valevole che c'induca a crederlo avvenuto negli anni ne' quali il Bandello tenne il priorato, come potrà vedersi allorchè parlerò del tempo che probabilmente Leonardo impiegò in quest'opera, così la novella non cadrebbe per simili ragioni (15).

Il Bianconi poi vorrebbe farla svanire con un mezzo più singolare, col provare, cioè, essere stato in brevissimo tempo dipinto il Cenacolo; quindi fuor di luogo ed improbabile affatto l'accusa e la noja del frate. Ma ciò è sì male da lui provato, come ognuno può leggere nella prima edizione della sua *Guida*, che non sarà per lui che la tradizione appaja incredibile. La soppressione in oltre di quel passo nella seconda edizione da lui pubblicata l'anno 1795, prova ch' egli medesimo avvisò dappoi diversamente.

Il solo padre Monti più assennatamente ragionando, sebbene prenda molti abbagli e specialmente quello dell' epoca della venuta di Leonardo in Milano, per la quale segue inconsideratamente il Vasari, nota che il Giraldi stesso dice che Leonardo propose scherzevolmente di ritrarre in Giuda il priore, ma che di fatto si volse altrove per cercarne modelli più a seconda del suo intento, checchè si dica dal Resta nell' Indice del suo Parnaso, e dal Richardson nel Trattato, come vedemmo nel primo libro. Anche il Vasari, quantunque non accenni che d' altri modelli il Vinci si servisse, non dice però ch' ei ritraesse il priore, ma che soltanto di ciò facetamente il minacciasse ragionando col duca. Nello stesso senso di faceta minaccia e di *detto memorabile*, non già di fatto, lo riporta il Botero che ne avrà raccolta la tradizione in Milano. Così in fine, seguendo le più antiche autorità, il riportarono gli scrittori più gravi e moderati.

Ma se il tentare di distruggere la tradizione come di fatto, troverà facilmente appoggio; il contrario avverrà se si vorrà cercare, come fecero i citati autori, di distruggere come falsa la storia della scherzevole minaccia colla quale Leonardo avvisò probabilmente il priore che non s' impacciasse nelle cose ch' egli non intendeva. Le ragioni da loro addotte onde mostrare insussistente il racconto del Giraldi che è ragionevolissimo, provano la loro ignoranza nelle materie di critica pittorica: quella specialmente addotta dal padre Pino, colla quale pretende provare che Leonardo non poteva finire prima i panneggiamenti di Giuda che la testa, è assolutamente ridicola. Per altra parte, quale difficoltà a credere che Leonardo proponesse scherzando una simile cosa al suo principe in un tempo in cui la libertà del conversare, la facilità ed affabilità, l' amore delle celie e degli scherzi non distoglieva i principi italiani dal trattare con gravità gli affari dello stato, nè diminuiva la pubblica loro considerazione? Qual meraviglia che il Moro istesso, cui non dispiaceva il celiare, desse mano a Leonardo onde ne venisse satirizzato il Bandello? Oltre ciò non parlerò

del modo ridicolo con cui l'Alberti descrive le bellezze di questo frate, dicendo che *erat mediocri statura*, *facie magna*, *capite magno*, ecc., ma per quel che risguarda anche il morale, non gli guarentiscono una fisionomia molto amabile e gentile nè l'acrimonia con cui tratta i suoi avversarj sostenitori dell'Immacolata Concezione, nè le brighe secolari in cui era intricato, nè l'esser confessore di un principe qual era il Moro, che secondo gli storici avea per massima da lui spesso e pubblicamente ripetuta, che l'utile proprio rendeva onesta la menzogna e peggio. Se poi dopo tutto questo il padre Bandello che già somigliava all'Iscariote nella statura, come ne è testimonio il citato encomiatore delle sue bellezze, avesse avuto anche nella fisionomia qualche tratto degno di lui, e che Leonardo per ragione di noja o di vendetta se ne fosse servito, e che il duca stesso si fosse di ciò divertito, non sarebbe poi così grande nè nuova meraviglia da menarne rumore, tanto più per chiunque sa alquanto della storia di que' tempi. Casi a questo simili non sono rari nella storia pittorica ed in personaggi di ben altra importanza che non è un priore di convento. A chiunque ha scorso Plinio nelle cose che appartengono alle arti, risovverrà che Cleside, adirato d'essere stato poco onorevolmente accolto dalla regina Stratonica, se ne vendicò dipingendola in lotta amorosa con un pescatore che si vociferava essere suo amante. Il pittore pose in pubblico la sua tavola nel porto d'Efeso, ed ognuno riconobbe la regina e il pescatore, sì perfette erano le somiglianze. E pure, qualunque ne fosse la ragione, quella regina stessa proibì che la tavola, non che distruggersi, si togliesse dal luogo dove era stata posta dall'autore. Ma per lasciare gli antichi e le storie troppo da noi rimote, basti rammentare l'orecchiuto Minosso di Michelagnolo che con caso conforme a quello del nostro priore è anch'esso il ritratto di un cortigiano importuno; e il famoso motto che su di esso disse papa Paolo Farnese, può bastare per assicurarci dell'indulgenza del Moro verso Leonardo, qualora avesse artificiosamente scherzato a danno del frate, come di parole, anco di pennello. Nondimeno qualora si abbia da credere che nel ceffo di Giuda fosse ritratto un frate qualsivoglia, non credo che ciò si possa intendere del padre Vincenzo Bandello; ma questo per ragione ben diversa dalle addotte, ed è perchè Matteo di lui nipote e scrittore delle Novelle, che nella citata prefazione alla novella cinquantottesima ed anche altrove parla con tanto rispetto di Leonardo, in un'epoca in cui non era costume nè merito il perdonare le ingiurie, avrebbe fatto altrimenti o si sarebbe taciuto, quando il pittore avesse realmente insultato o satirizzato pittoricamente il di lui zio di cui fu veneratore, compagno ed amico.

È poi cosa osservabile che non solo ne' cenacoli ove Giuda interviene, ma in tutti gli argomenti dove entrano figure odiose o ridicole, è uso comune degli artefici ingegnosi di ritrarre in quelle qualche loro contemporaneo, ora per satirizzare il vizio, ora per vendicarsi dell'ignoranza o dell'importunità. E

quest' uso è talmente invalso che ove trovansi tali figure con volti strani, fieri o ridicoli, se la tradizione non ci dice le persone in quelli ritratte, o se il pittore non ci ha pensato, l' invenzione spesso supplisce a quella mancanza, e sono pochi i cenacoli dove il Giuda non sia qualche frate seccatore, pochi gl' inferni dove non si vegga il ceffo di qualche cattivo pagatore o d' altro nemico di chi lo dipinse. Ma per dar fine a questo tema e per diminuire la meraviglia e di simili fatti e di simili invenzioni di pittorici capricci, basti il leggere che Andrea del Castagno non si vergognò di ritrarre in Giuda sè medesimo, quasi preludendo alla confessione che in morte fece dell' orribile assassinio con cui tolse a tradimento di vita il suo amico e compagno Domenico Veneziano.

PIETRO.

Da quanto si è detto delle figure antecedenti, si potrà con facilità immaginare l' attitudine del principe degli apostoli. Acceso di onesta collera al suono delle divine parole, egli s' alza alquanto dal luogo ove sedea, per interrogare il confidente di Cristo, l' apostolo Giovanni. Colla sinistra indica il Salvatore in atto di chiedere il significato de' suoi detti, mentre la sua destra va quasi naturalmente verso una specie di coltello o breve parazonio; con che il pittore diede cenno del desiderio in lui ardentissimo di vendicare il Maestro e della sua prontezza a dar mano alle armi, della quale ebbe poco dopo rimprovero da Cristo medesimo nell' orto di Getsemani.

È singolare ed unica l' opinione del Bianconi intorno a questo coltello. Egli lo crede un' aggiunta del *temerario riattamento;* quindi pare lo attribuisca al primo generale ritoccatore Michelagnolo Bellotti. Sembra impossibile come egli che visse sempre fra gli artisti e fra le cose delle arti, non sapesse che il Cenacolo stette certamente più d' un secolo e mezzo senza che alle altre sue disgrazie si aggiungesse quella dei ritocchi, e che nel gran numero delle copie da esso tratte anticamente non ve n' è una sola in cui non si vegga questo distintivo di san Pietro. E non è meno strano ch' egli lo supponga aggiunto unicamente perchè non si vede in una rara bensì ma pessima stampa che pare opera d' un incisore che non ha visto l' originale, se pure non fu fatta da qualche disegno o schizzo prima che l' originale fosse condotto a fine. Sembra però che il Bianconi stesso si ricredesse di questa stranezza, poichè nella seconda edizione della sua *Guida* cangiò la descrizione, e considerò come genuino ed originale l' attributo del nostro apostolo (16).

Nel resto non potrei seguire a descrivere questa figura senza ripetere quanto accennai descrivendo quella di Giovanni, o senza usurpare le parole del cardinale Federico Borromeo, a cui rimetto il lettore. Bastimi aggiungere che il suo movimento pronto, il furore del suo volto, il gesto dell' una e dell' altra

mano, tutto in somma il complesso della sua attitudine eccitata da viva e súbita commozione, contrasta mirabilmente colla patetica e dolce giacitura dell' apostolo Giovanni, è richiama felicemente la dissimiglianza che hanno tra loro le due vite, l' attiva e la contemplativa, delle quali sono, come si disse, simboli questi due primarj tra gli apostoli.

Il colore poi delle sue vesti è il solito che volgarmente gli si attribuisce, e che si vede fino nella cena di Cristo che Giotto dipinse in santa Croce a Firenze; cioè di un bel giallo è il pallio, e d' un vivace azzurro alquanto chiaro la tunica. Il qual metodo, comune ai buoni poeti, di secondare nella imitazione l' opinione volgare e l' autorità o delle tradizioni o delle antiche rappresentazioni, avremo luogo di notare in Leonardo per molte altre cose, come già lo notammo per le vesti del Salvatore e dell' apostolo Giovanni.

ANDREA.

La vicinanza di Pietro non sarebbe sufficiente argomento onde riconoscere in questo apostolo il suo maggior fratello Andrea, se l'antica copia di sopra mentovata che ci serve di scorta, non avvalorasse la congettura coll' appostavi iscrizione. Il padre Gallarati si abbattè fortuitamente a dargli lo stesso nome, a ciò indótto specialmente da un piatto di pesci, forse di moderno risarcimento, e che secondo lui indicano *l' uom pescatore.* Ma se in questa cena ogni pescatore si dovesse distinguere con un piatto di pesci, non vi rimarrebbe luogo per l' agnello, piatto essenziale per la cerimonia. Dopo la luce che la citata iscrizione ci apporta, è facile lo scorgere come l' attitudine di questo apostolo egregiamente corrisponda a quanto dalla storia si può raccogliere del suo carattere. Mansueto, pacato, costante, fedelissimo, egli fu il primo apostolo chiamato da Cristo, e gli serbò, in ciò migliore dell' ardente fratello, la sua fede intatta fino al martirio che si tenne beato di ottenere simile a quello che fu sopportato dal suo Maestro. Egli siede gravemente, e colpito dallo stupore all' udire l' annunziato tradimento, ne dà segno aprendo ambedue le palme delle mani e inarcando le labbra e le ciglia. Non posso inoltrarmi nella descrizione di questa testa senza far uso delle parole stesse di Leonardo. Nel capo CCLIV del suo Trattato, dove descrive gli atti da darsi a chi ascolta un oratore, *Fa*, dic' egli, *la bocca d' alcun vecchio per maraviglia delle udite sentenze chiusa, e nelli estremi bassi tirarsi indietro molte pieghe delle guance, e con le ciglia alte nella giuntura, le quali creino molte pieghe per la fronte.* Egli eseguì il primo il suo precetto in questa figura, cui aggiunse quanto era richiesto dalla qualità dell' oratore e delle sentenze, come potrà scorgere chi osserva finamente. Non sembra possibile a quel cuore onesto che uno de' suoi compagni sia capace di tanta scelleratezza, e conscio di sè stesso e certo di non esser egli il traditore designato,

sembra che la meraviglia e la sorpresa non lasci in lui luogo alla curiosità di sapere chi volesse il Maestro indicare. Risplendono nel suo volto la probità, la fede e l'amicizia unite alla pacatezza dell'animo che opportunamente contrasta coll'impeto del vicino Pietro. Infino il modo con cui il pittore disposegli il pallio sulle spalle, coprendole entrambe, e facendolo discendere davanti attorno alle braccia, è confacente ad esprimere l'uomo tranquillo e quieto ne' suoi movimenti, e non disposto a far uso della propria forza o destrezza ove lo chiami l'ira o la vendetta. In ciò ben differente dall'iracondo fratello che porta il pallio avvolto sulla sola spalla sinistra in modo da non averne ingombro al braccio destro ove abbisognasse usarne, come in fatti fece alla prima occasione. Egualmente i tuoni delle tinte delle sue vesti sono di poca forza e splendore in paragone della maggior parte dell'altre, essendo il pallio d'un verde alquanto chiaretto e freddo, e la tunica che discende in pieghe molli e finissime, d'un gialletto rossiccio che si accosta al color della noce. Poco in lui si scorge della fisionomia di Pietro, e quel pocò ne' tratti generali che più certamente provano la comune origine, dipendendo gli altri più minuti da abiti o passioni particolari all'individuo. Con tanta dissimiglianza di carattere in questi due fratelli sarebbe stato errore in un pittore sì esperto nella Fisiognomonica, qual era Leonardo, il rappresentarli più fra loro somiglianti di quello che qui si veggano.

GIACOMO IL MINORE.

Anche senza l'iscrizione della copia già più volte ricordata, è facile il riconoscere in questo apostolo il figliuolo d'Alfeo, il cugino del Redentore. Lo assicura la sua somiglianza col Nazareno, che in lui veramente si accorda fisicamente e moralmente, e della quale abbiamo un testimonio degno di nota nel commento di Niccolò di Lira ad un passo di san Paolo. Là dove questo apostolo scrivendo ai Corintj, dice che Cristo risorto apparve separatamente a Giacomo, il commentatore soggiunge che Giacomo ottenne questa grazia, non solo per la sua speciale divozione, ma per la sua somiglianza a Cristo. Più ampio testimonio poi può vedersi nel camaldolese Malermi di cui piacemi qui citare le parole, poichè le Vite de' santi, che tradotte ed accresciute da questo autore, videro la luce coi torchi del Jenson nel 1475, cioè pochi anni prima che Leonardo intraprendesse il Cenacolo, debbonò certamente essere state lette dal nostro pittore, almeno per ciò che concerne gli apostoli, e da quanto apparisce, gli hanno in molte cose servito di guida. Dice adunque l'autore citato che l'apostolo Giacomo *è etiam detto fratello del Signore, conciossiachè per tutte le parti si dice essere stato simile a esso Signore: intanto che se ingannavano molti nella loro effigie. Onde andando li Judei a pigliare Cristo ebbero da Juda el signale del basio; perchè Juda per essere molto famigliare e domestico di Cristo*

ottimamente da Jacobo discerneva Cristo. Questo etiam testifica Ignazio nella epistola mandata a Joanne Evangelista, dicendo: Se a me è concesso, voglio venire alla parte di Jerusalem per vedere quello venerabile Jacobo cognominato Justo; el qual dicono essere stato molto simile a Cristo e della faccia e della vita, e con el modo della conversazione in tanto quanto che se fosse stato suo fratello nato insieme in un medesimo parto e di quel medesimo utero: el qual dicono che se io vedrò, mi parerà vedere esso Jesù Cristo secondo tutte le parti del corpo suo.

Quanto Leonardo fedelmente serbasse questa tradizione può vedersi e negli avanzi del Cenacolo originale, e in tutte le antiche e moderne copie nelle quali, mentre le altre teste variano a capriccio, questa sempre ritiene, ove più, ove meno, la fisionomia di Cristo. Anzi sembra che Leonardo sì scrupolosamente a questa tradizione si abbandonasse, e che tanto studio ponesse onde imprimere in questo apostolo il nobile e sublime carattere del Redentore, che poi allorchè si pose intorno alla testa del Redentore medesimo, sentì mancarsi le forze e l'ingegno onde giungere all'idea ch'egli ne avea concepita, e cercando intorno ad essa inutilmente consiglio, come leggemmo nel Lomazzo, lasciolla imperfetta, credendo probabilmente per tal modo di dare alla posterità maggiore saggio dell'altezza del suo pensamento, di quello ch'egli dalla sua mano sperasse di poter ottenere.

Semplicissima è l'attitudine di questa figura. Come Pietro si volge a Giovanni, così questo Giacomo volgesi a Pietro onde avere qualche dichiarazione della misteriosa sentenza di Cristo. Egli sembra sperare che Pietro otterrà da Giovanni il segreto del Maestro, e un lieve alzamento di ciglia e una lieve apertura di bocca indicano abbastanza l'inquieta ansietà di uomo che interroga con animo dubbio, sospeso ed atterrito. Il di lui carattere moderato non permetteva commozion d'ira o altra violenta espressione. Egli appoggia la mano destra alla spalla di Andrea, e stende la mano sinistra dietro di lui in atto di accennare e cercare Pietro che in quell'istante non bada a soddisfare che la propria curiosità e la collera onesta che dentro il suo cuore zelante eccitossi alla parola di tradimento.

Non meno semplice è il suo panneggiamento, chè anche nel vestire volle Leonardo che il nostro apostolo somigliasse a Cristo, onde così meglio rendere ragione della possibilità degli scambj che la storia susurra avvenissero fra Cristo e Giacomo, come sopra si è letto. Diedegli dunque una tunica rossa che si avvicina al colore della tunica di Cristo, a cui però volle serbare la tinta più nobile e più tendente al porporino. Diede altresì alla tunica un taglio conforme a quello dato alla tunica di Cristo, con maniche, cioè, larghissime, mostrando presso la mano una porzione dell'*indusio.* Per seguir poi la tradizione che ci avvisa che questo apostolo vestiva diversamente dagli altri, nè potendosi accomodar l'arte, e pel decoro e per altre ragioni, ad imitare quanto intorno a

tal particolare ci narra Epifanio e si accenna anche nella Vita del Malermi, il distinse dalle altre figure non dandogli pallio alcuno o clamide, o altro che sulla tunica si ponesse. È in fine da non lasciarsi inosservata l'avvedutezza di Leonardo il quale, costretto dalla storia a fare in una stessa composizione due teste somiglianti, non trascurò di mettere l'una di profilo e l'altra di fronte, serbando però al suo soggetto principale la veduta più intiera, che molto opportunamente chiamavano gli antichi *di maestà.*

BARTOLOMMEO.

Il sesto ed ultimo luogo della mensa è da questa parte occupato dall'apostolo Bartolommeo. Senza la nota iscrizione sarebbe, a dir vero, difficile il distinguerlo, poco dal vangelo sapendosi di questo apostolo. Anzi è presso molti questione s'ei sia o no lo stesso che Natanaele del quale parla molto l'evangelista Giovanni che non nomina Bartolommeo, e sul quale tacciono per l'appunto gli altri evangelisti che di lui fanno menzione. Vi ha poi chi lo sogna di stirpe egizia, chi di siriaca e regale; su di che veggasi la Storia apostolica del Sandini. Similmente altri lo fa nobile, altri ortolano, come può vedersi nel libro che della Erudizione degli apostoli compilò Giovanni Lami. In mezzo a tanta incertezza ed oscurità è singolare e degno di nota il ragguaglio anzi ritratto che di questo apostolo leggesi nel Malermi, il cui libro volentieri preferisco ad ogni altra autorità, perchè certamente venne alle mani di Leonardo. Questo ritratto è descritto per bocca di un idolo indiano, dentro il quale parlava il demonio. *Li capelli suoi,* diceva l'idolo, *sono negri e crespi: la carne è candida: gli occhi sono grandi, e'l naso uguale e diritto: la barba lunga: ha pochi peli canuti: di statura eguale: è vestito d'ammanto bianco foderato di porpora; el quale ammanto per ciascuna parte ha le gemme purpuree; e sono ventisei anni, dal quale tempo non sono invecchiate nè deturpate le vestimenta sue e li calceamenti suoi.*

Segue poi a dire ch'egli era nutrito e servito dagli angeli, d'umore allegro, indovino e potentissimo, il che non fa al nostro proposito.

Per quanto spetta agli occhi, al naso ed al colore de' capelli, sembra che Leonardo non si allontanasse da questa tradizione, avuta avvertenza alla età diversa in cui lo ha rappresentato. Per quanto poi risguarda il color della pelle, è da credere che l'idolo lo chiamasse candido in paragone de' suoi cultori indiani fra i quali abitava allora Bartolommeo. Certamente Leonardo gli diede in vece un tuono di tinta quasi tendente al bruno, e più robusto che non diede alle altre figure, o volesse con ciò contrassegnare in lui l'origine egizia, o preferisse indicare la sua condizione più probabile, quella, cioè, di agricoltore.

Finalmente per quanto spetta al vestimento che più minutamente si legge descritto nella Storia di Abdia, dalla quale sono in gran parte tratte le vite

degli apostoli che il Malermi ha tradotte, consistendo esso di un *colobio* bianco, cioè colletto o tunica senza maniche, e di un pallio egualmente bianco, ornato il tutto di porpora e di gemme, Leonardo non giudicò di seguire in questo la leggenda o perchè un tal vestire gli paresse poco apostolico, o perchè lo credesse usato da Bartolommeo dopo il fatto che prese a rappresentare, o perchè in fine, il che mi sembra più da credere, tutto quel bianco in un angolo del quadro male si accomodasse all' armonia della sua composizione.

Diedegli in vece una tunica celeste chiarissima tendente alquanto al pavonazzetto nelle ombre, e un manto o vasto pallio d' un bel verde, aggruppato con un nodo sopra la spalla diritta, come con le fibule si allacciavano le clamidi. La manica della tunica è ricca superiormente, e dopo una legatura o piccola fascia gialletta che la stringe ove finisce il deltoide, scende in pieghe minute, e segue la grazia del braccio fino al polso. La tunica è, come tutte le altre, talare, sebbene poco se ne vegga nella parte inferiore per l' ingombro del pallio e per l' incrocicchiamento de' piedi.

L' attitudine di questo apostolo distinguesi notabilmente da tutte le altre, ed è convenientissima alla sua collocazione distante da Cristo. Egli vede tra i commensali a lui vicini il minor Giacomo occupato a dimandar Pietro, Andrea oppresso e tacito per lo stupore, e Pietro rivolto ad interrogar Giovanni: quindi dispera di ottenere da essi utile ragguaglio. Dunque, quasi dubitando di quel che ha udito, si alza appoggiandosi delle due mani alla mensa, onde accostarsi ad udir meglio ciò che Cristo è per soggiungere. Egli sedeva da prima colle gambe incrociate: Leonardo studioso di accrescere per mezzo del contrasto, come sopra notammo, l' istantaneità e prontezza dell' atto, conservolle nella stessa posizione: e facendo piegare le ginocchia alla sua figura, e sopra entrambi i piedi sostenendola mediante l' appoggio delle mani, le diede sì giusta espressione che non saprei come meglio si possa figurare un uomo perturbato dal dubbio di aver male udito, e desideroso di ascoltare cose di alta importanza.

GIACOMO IL MAGGIORE.

Descritti i sei apostoli collocati alla destra di Cristo, è or da tornare donde siamo partiti, e cominciando di nuovo dalle figure più a Cristo vicine, dar notizia del rimanente della scena e degli altri attori che la compongono.

Abbiamo di già detto che il primo alla sinistra del Salvatore è l' apostolo Giacomo, figlio di Zebedeo e fratello di Giovanni. Egli inorridisce in ascoltare l' esecrabile attentato che da Cristo è predetto, e traendosi indietro ed allargando le braccia, sì nell' atto come nella fisionomia dimostra quella subitanea commozione che nasce dallo sdegno onesto in uomo che oda non solo, ma per prontezza d' imaginativa quasi vegga inopinatamente cosa che sia cagione di meraviglia

e di orrore. China alquanto è la testa, come naturalmente avviene a chi improvvisamente si ritira: basse e congiunte sono le ciglia: gli sguardi fissi a un tempo ed incerti: aperta la bocca ed elevato il petto, come accade per improvvisa, indi tosto sospesa inspirazione alla vista impensata di spettacolo mirabile insieme e terribile.

Per questo non meno che per gli altri suoi attori, ricercò Leonardo diligentemente la sacra autorità, onde con qualche fondamento attribuirgli il carattere che gli diede d'immaginoso, ardente e prontamente eccitabile all' ira; non però a quell' ira che ad ogni occasione consigliava a Pietro pronta opera di vendetta, ma all'altra meno pericolosa, socia dell' onesto zelo, la quale, senza spingere la mano sul ferro, turba ed accende l'animo alla vista dei delitti che opprimono e tradiscono la virtù e ne commette la vendetta alla giustizia del cielo. Tanto potè Leonardo congetturare dal poco che di questo Giacomo si narra ne' vangeli, e specialmente dalla sua imprecazione contro gl' inospiti Samaritani. Con tali ricerche riuscì mirabilmente a diversificare questa figura dalle altre di Pietro e di Tommaso, nelle quali sole rappresentò l' ira congiunta alle minacce e chiaramente disposta a mandarle ad effetto.

Quantunque la denominazione da noi data a questo apostolo trovi qualche ostacolo presso alcuni, giova avvertire ch' essa non è soltanto appoggiata alla ripetuta iscrizione, ma è sostenuta da altre forti ragioni che sole, senza quella, basterebbero a farla prevalere. Il Pino e il Gallarati credono che questa figura rappresenti san Tommaso, ed il La Lande parve accreditare tale opinione che diffusa in seguito colla voce e cogli scritti si è talmente radicata che anche il signor Morghen l' ha adottata nella sua stampa del Cenacolo, inscrivendo nella fimbria della tunica di questo apostolo le famose parole dette da Cristo a Tommaso: *Quia vidisti credidisti.* Il padre Pino che nella distribuzione degli altri nomi assai modestamente procede, dice qui francamente che *il primo alla sinistra senza dubbio egli è san Tommaso, mentre vi si legge tuttavia scritto il nome nell' orlo superiore della veste.* Ora nè io nè altri ha mai visto questo nome, e per quanto io mi sia affaticato osservando diligentemente da vicino per mezzo del ponte, e facendo uso anche d' una lente forte, non mi riuscì di riconoscere alcun rimasuglio di antica o moderna lettera. Bensì potei scoprire alcuni resti di meandri mistilinei che facevano ornato a quella specie di nastro che raduna le pieghe della tunica alla scollatura, il quale ornamento interpolato anticamente di forme tendenti ora alla quadrata ora alla circolare, e guasto in appresso dal tempo e dai ritocchi, potè ai prevenuti far travedere i frammenti delle lettere che latinamente compongono il nome di Tommaso. D' altronde se realmente in antico vi fosse stato scritto un tal nome, se ne avrebbe memoria in qualcun altro de' tanti scrittori che precedettero il novello scopritore. Se dunque il Pino per nominare il suo apostolo si fece autorità di una iscrizione che non esiste, non dee darsi valore alcuno alla sua asserzione.

Non diversamente dal Pino scrive il Gallarati *essere questi senza alcun dubbio l'incredulo Tommaso;* ma siccome non si degna di dire prova alcuna di quanto afferma, non si può lagnare di non esser creduto. Nemmen egli fa parola del nome inscritto travisto dal Pino, della quale circostanza, qualora vi fosse stata veramente, non avrebbe mancato nè di procurarsene notizia in tanti anni ch'ei consumò intorno a quest'opera, nè di ragionarne nella sua descrizione in cui tenne conto di tutto ciò che vide e potè capire. Dietro questa falsa denominazione il Gallarati descrive il suo Tommaso assai stranamente, ed in quel volto che in ogni antica copia ed anche nel guasto originale si scorge compreso d'orrore e di meraviglia, egli travide un tal ghigno, con che, siccome incredulo, sembra farsi beffe delle parole del Redentore. La quale espressione quanto sarebbe sconvenevole e del tutto contraria ad ogni sana ragione, non che al sistema di Leonardo, non è necessario esser pittore onde poterlo giudicare. In fine conchiude che questo apostolo ha un doppio dito mignolo nella mano sinistra, *cosa*, dic'egli, *degna di riflessione;* su di che si legga la sua postilla che trascrivo tra le note (17).

È qui tempo di dar ragione di questa misteriosa mano di sei dita, sulla quale tanti sogni hanno fatto col Gallarati il Cochin e il La Lande, come vedemmo nelle notizie degli autori che parlarono del Cenacolo.

L'apostolo del quale ora ragioniamo, aprendo, come sopra si è notato, le braccia, stende la sua mano manca sulla mensa e cuopre parte d'una mano dell'apostolo a lui vicino, la quale si combina avere le dita quasi nella stessa direzione per le linee, quantunque di questa si vegga il dosso, di quella la palma. Questa seconda mano rimansi poco osservabile, e perchè, come si disse, in parte coperta, e perchè sola isolata tra i panneggiamenti de' personaggi che chiudono la figura alla quale appartiene, nulla si vede del suo cubito, e quantunque richiamata dall'atto della persona cui spetta, non ha alcuno apparente richiamo di braccio o panneggiamento. La notata eguale direzione delle dita, il danno del tempo e l'imperizia del primo ritoccatore, congiunta al pregiudizio di qualche sciocca tradizione, fecero scomparire la mano meno visibile e non ne fu serbato che un solo dito che si volle aggiungere alla mano del creduto Tommaso, pretendendosi per tale mostruosità di dar conto del di lui soprannome di Didimo o Gemello. Se poi l'eccesso di un dito in una mano abbia qualche ragionevole relazione con siffatto aggiunto che a tutt'altro si suole dagli anatomici impiegare, oppure se di tal cosa esista qualche antica leggenda o altro scritto che l'autorizzi, non mi è riuscito di poterlo sapere. Trovo bensì che quand'anche si sapesse storicamente che Tommaso avesse avuto una mano con tale deformità, sarebbe dovere del pittore che dipingesse questo apostolo, di nascondergliela artificiosamente o di rappresentarla come la suol fare comunemente la natura senza altrimenti curarsi della storia. In fatti sebbene nel

Supplimento delle cronache di frate Jacopo Filippo da Bergamo (18) si legga che l'evangelista Marco si fosse mozzo il pollice per non essere sacerdote, non mi è accaduto di vedere mai alcuna imagine di lui, nemmeno di cattivo artefice, con sì orribile difetto. Dopo l'ultimo ritocco del Mazza è scomparso con gran dolore del padre Gallarati anche il sesto dito, unico avanzo della mano del vero Tommaso; ed è perciò che ne' disegni fatti modernamente, non escluso quello che servì per la migliore stampa che vanti il Cenacolo, non si tenne conto nè del dito nè della mano che quel dito dovea far sospettare, mentre trovasi questa mostruosa mano ne' disegni che furono eseguiti tra il ritocco del Bellotti e quello del Mazza. Dicasi però ad onore del vero che tutti que' disegni ne' quali ho visto questa stranezza, comprendendovi quello che fece il Gallarati prima della sua gran miniatura, sono meno che mediocri, e provano la pratica dell' arte pari al giudizio dell' artefice. Osservando poi attentamente da vicino il dipinto, si scorge sotto alle lordure de' ritocchi qualche antica crosta di color di carne, in tale andamento che indica ancora abbastanza chiaramente esser ivi stata una mano, senza la quale, come ognuno può osservare, male si sarebbe potuto render conto del posto occupato dalla figura seguente. Un' altra prova finalmente dell' esistenza di questa mano e della sciocchezza di fare di due mani una mano di sei dita, si può vedere in una copia o dir si voglia imitazione del Cenacolo che ancora esiste nell' antico refettorio del convento di san Vincenzo di questa città. In essa la lunghezza del muro è maggiore di quella che convenisse alla composizione, avuto riguardo alla grandezza delle figure: quindi il pittore prese il partito di sviluppare e di dare visibili per intiero le figure che nell' originale sono sovrapposte l'una all' altra. Perciò l'apostolo che viene dopo Giacomo il Maggiore, e del quale non si vede che la maschera e le due mani, si scorge qui tutto intero e precisamente nell' atto che un artefice pratico potea desumere dalla mano collocata dietro quella di Giacomo e scancellata barbaramente dal Bellotti per più barbaramente deformarne un' altra.

Chè se in qualche copia, specialmente moderna, questa mano non si trova, ciò non deve recare meraviglia e per gli arbitrj ordinarj de' copisti, e per la posizione di essa, che, sebbene naturale, genera imbarazzo e sospende un momento il giudizio a qual figura appartenga. La qual sospensione di giudizio, prodotta dalla incertezza di un' attitudine o da qualche membro stranamente collocato e di non evidente pertinenza, debbe a tutto potere fuggirsi dal pittore; non vi essendo cosa che più prontamente distrugga l'effetto morale della pittura, quanto i dubbj che insorgono sulla conformazione fisica delle figure rappresentate. Mi si perdoni se, parlando di tant' uomo qual era Leonardo, oso dire che in questa minuzia non fu eguale a sè stesso, e non merita, come in tutto il resto, d'essere imitato: merita bensì d'essere scusato per l'obbligo che avea di render conto non solo del posto occupato dalla sua figura, ma della sua espressione, e quel

che non meno importava, della sua ponderazione, della quale fu sempre Leonardo accuratissimo osservatore. Aggiungasi a sua discolpa che in una scena di tumulto e di disordine di affetti, quale è quella ch' ei prese a rappresentare, nella moltiplicità de' gruppi e nella varietà delle mosse è impossibile che le parti tutte di una figura si possano combinare in mostra chiara ed evidente; ed il pittore è bensì costretto a renderne conto, ma non debbe ad una vana dimostrazione di parti sacrificare l' effetto del tutto e specialmente ciò che spetta all' espressione.

Abbiamo intanto osservato di sopra non vi essere ragione alcuna che giustifichi la denominazione del Pino e del Gallarati. Vediamo se ve ne fosse qualcheduna per giustificare quella dell' iscrizione.

Cristo aveva di preferenza compagni nelle sue spedizioni i due figliuoli di Zebedeo. Li fece degni di vederlo segretamente trasfigurato sul Tabor, e gli ebbe seco all' Orto degli ulivi testimonj delle sue angosce e delle sue lagrime di sangue. A queste prove di speciale confidenza perchè non avrebbe egli aggiunto quella di averli vicini a mensa? e se soleva averli vicini ne' conviti ordinarj, e perchè privarli di un tal onore all' occasione sacra e solenne dell' ultima cena? Sappiamo per altra parte dalla storia che Giovanni gli era vicino da un lato; e per quale ragione non avrebbe conceduto al fratello dall' altro lato il posto corrispondente? Il solo Pietro poteva aspirare a quest' onore, ma egli è facile il dimostrare che non l' ebbe, perchè il vangelo ci narra ch' ei si volse ad interrogare Giovanni intorno agli oscuri detti di Cristo, ciò che non avrebbe potuto fare in quel luogo, nè dovuto, potendo di ciò interrogare Cristo medesimo. Abbiamo inoltre uno speciale argomento delle distinzioni che Cristo concedea a questi due prediletti discepoli nella grandezza e costanza irremovibile della lor fede, per la quale virtù, secondo Girolamo (19), si acquistarono il titolo, con cui li dinota il vangelo, di *figli del tuono*. Siamo anche accertati dell' abitudine di Cristo di averli sempre ai fianchi, dal desiderio che la buona loro madre Salome, assidua compagna della madre di Cristo, non temè di manifestare, di vederli, cioè, anche in cielo collocati su due troni, l' uno alla sua destra e l' altro alla sua sinistra. Dopo queste osservazioni parmi che sarebbe da tacciarsi di poco giudizioso il pittore che collocasse questo apostolo altrove che ai fianchi di Cristo, e mi sembra anzi che il dargli un tal posto possa servire a farlo riconoscere, non essendo esso riconoscibile per altro particolar distintivo. E sebbene non abbiamo alcun positivo testimonio di antico autore intorno a questa denominazione, ne abbiamo uno d' altra specie nel Lomazzo, pel quale è facile congetturare che al suo tempo si tenea che questa figura rappresentasse il fratello di Giovanni. Egli ci avvisa che allorchè Bernardo Zenale consigliò a Leonardo che lasciasse pur Cristo imperfetto, perchè non sarebbe riuscito a farlo parer Cristo presso gli apostoli che avea dipinti, non mette al confronto di Cristo che le figure de' due Giacomi. Egli è evidente per tal paragone che queste due

figure doveano avere qualche riscontro di somiglianza alla testa che si suol dare a Cristo; chè se fosse stato altrimenti, il perfezionamento della testa di Cristo non avrebbe avuto alcuno impedimento dalla perfezione delle teste de' due indicati apostoli. Ed in fatti la testa di Giacomo il minore rassomiglia notabilmente al Salvatore, come indicammo di sopra, e di tutte le altre undici teste non ve n'è una sola che abbia carattere che a quel di Cristo si avvicini, tranne quella dell' apostolo che ora descriviamo, il quale, per nobiltà di colore, per età, per capellatura e per altre note, se ne venisse diversificata l' espressione e il vestimento, potrebbe anch' egli, al pari del minor Giacomo, parer Cristo ove Cristo non fosse. Per ultima prova della relazione che può passare tra la testa del Salvatore e quella del maggiore de' Giacomi, piacemi unire qui incisa una bella testa di Cristo strascinato al Calvario tratta da un disegno originale di Leonardo (20), la qual testa, nella distribuzione delle parti in generale, nelle forme del naso e delle labbra e in altre parti somiglia evidentemente all' apostolo di cui qui ragioniamo. Da che si scorge più chiaramente esser vero quanto citammo del Lomazzo, e che andarono errati coloro che copiando questa testa la caricarono stravagantemente, dandole piuttosto espressione di dolor fisico che d'inorridimento, e deformandola con tali esagerazioni nella bocca e negli occhi da torle quasi la forma umana, non che la somiglianza col Redentore. Dal fin qui detto e dalla sagacità colla quale, come abbiamo osservato, solea Leonardo seguire e indagare fin dove l'arte il permette, le sacre tradizioni, mi pare non si possa più muover dubbio che in questa figura sia stato da lui rappresentato il maggior *figlio del tuono* con espressione convenientissima a quel carattere che senza offendere la storia, anzi seguendone la traccia, poteva venirgli attribuito dalla pittorica invenzione.

TOMMASO.

Mentre l' apostolo antecedente aprendo le braccia ed oscurando le ciglia all'annunzio del tradimento ritraggesi compreso d'orrore nell'attitudine che abbiamo descritta, Tommaso passandogli col petto dietro le spalle, e recandosi così più presso al Maestro, alza il dito della mano destra in atto di minacciare qualsisia il traditore e di giurarne vendetta. Colla sinistra, della quale si è lungamente ragionato nello scorso articolo, tiensi ancora alla mensa ed accenna di prendere un coltello con atto conforme alla forte espressione dello zelo animoso che accendeva questo deliberato seguace di Cristo, e del quale abbiamo un testimonio nel vangelo di Giovanni (21). Ivi al capo undecimo il veggiamo spregiatore de' pericoli e della morte, far coraggio agli altri onde scortare il Maestro in Betania alla casa di Lazzaro, offrendosi di perire con lui, perchè in que' giorni i Giudei cercavanlo per lapidarlo. Soli Pietro e Tommaso, nella storia

evangelica, diedero prove di coraggio intraprendente, e questi due soli fece Leonardo in azione e movimento che esprime minaccia e brama di vendetta per opera propria. Il dare ad altri che a questi una espressione consimile non avrebbe avuto appoggio alcuno di sacra autorità. Gli stessi *figli del tuono* Giacomo e Giovanni, allorchè volevansi vendicare dell' inospitalità de' Samaritani, non fecero già azione alcuna di risentimento, ma soltanto volsersi a Cristo interrogandolo se doveano invocare sopra essi il fuoco del cielo.

Se ciò che abbiamo qui detto, giova a provare che questa figura rappresenta assai congruamente l' apostolo Tommaso, si renderà sempre più sicura la denominazione dell' apostolo antecedente che gli avea usurpato il suo nome. È poi probabile che tale usurpazione sia avvenuta per isbaglio di tradizione cagionato dalla prossima collocazione del vero Tommaso: perchè gli antichi dimostratori del Cenacolo che lo avranno dichiarato da principio secondo la mente dell' autore, a poco a poco costretti ad additare oggetti lontani, avranno per avventura scambiati questi due apostoli che sono tanto fra loro vicini che l'una testa è per metà coperta dall' altra; e così si sarà impresso nelle menti di que' che venner dopo, l' errore che qui si è combattuto.

FILIPPO.

Anche di Filippo poco ci narra il vangelo e poco le leggende onde averne contrassegno nella nostra pittura. Troppo debole argomento per riconoscerlo sarebbe l' età sua giovenile che risponde abbastanza all' epoca assai tarda in che si crede avvenuta la sua morte. Non ho pertanto altro appoggio per riconoscerlo che la tanto ripetuta iscrizione.

Prima ch' io descriva l' atto di questo apostolo, piacemi trascrivere un passo con cui l' Epico tedesco lo caratterizza. I versi che cito sono tratti dalla traduzione della Messiade di Giacomo Zigno e posti in bocca all' angelo Libaniele che così distingue dagli altri l' apostolo confidato alla sua custodia.

. . . . . L' affabile e tranquillo
Mortal che seco loro ivi tu scerni,
Egli è Filippo: io su lui veglio. Sempre
Gli scorgi in volto lampeggiare un riso
Di benefico amore a pro dell' uomo;
Nè 'l suo celeste cor altra conosce
Voglia più viva che d' amar fedele
Come fratel chiunque ha Dio creato
Ad immagine sua. L' alto Fattore
Più che mel dolci d' eloquenza i fiumi
Nella sua bocca ha posti, e dal suo labbro

Colano in copia le soavi note
Qual dall' Ermon le rugiadose stille
Al raggio mattutin, o dall' ulivo
Le odorose a spirar fuggevoli aure.

Su quale autorità si appoggiasse questo poeta onde dare a Filippo un carattere sì dolce ed amoroso, aggiungendogli la gloria dell' eloquenza, ornamento proprio degli animi teneri ed inclinati all' amore, non mi è riuscito di trovarlo. A buon conto anche Leonardo si convenne con lui, anzi il prevenne in dare al suo Filippo un carattere precisamente conforme al descritto, e qualunque sia l' autorità che ispirò il pittore e il poeta, non poteano andare meglio d'accordo in esprimerlo nelle circostanze rispettive e coi mezzi rispettivi delle due arti (22). Tra i caratteri delle altre figure di quest' opera non ve n' era ancora un solo totalmente amoroso che suggerisse all' artista l' espressione finora intatta del protestare fedeltà, dell' offerire il cuore e la vita, o simile altra che a sì fatti animi sia conveniente. Chè se pure fra i caratteri tanto fin qui da Leonardo variati uno se ne riconosce di tal tempra, egli era quel di Giovanni, al quale per altro da particolare circostanza era qui impedito uno sviluppo analogo alla sua natura. In fatti rivolgendosi Giovanni a Pietro che l' interroga con instanza, non poteva allo stesso tempo rivolgersi a Cristo in attitudine che esprimesse proteste di fedeltà e d' amore. Dunque sebbene un atto che a sì fatti sentimenti convenisse, avrebbe potuto adattarsi benissimo a Giovanni, il pittore non gliel diede, perchè potè dargliene uno più confacente al suo scopo e nello stesso tempo appoggiato alla storia, serbando tuttavia nella sua fisionomia l' impronta d' un animo profondamente commosso, ma tenero, mansueto e dolcissimo. Rimanendogli così libero l' uso di un' espressione affettuosa senza alcuna mistura d' ira o di vendetta, a niuno meglio si confaceva che al giovane Filippo. Ciò si palesa ben chiaramente nella sua attitudine. Contristato egli improvvisamente nel sentirsi annunziare vicina la perdita dell' adorato precettore, e udendo ch' essa doveva accadere per tradimento d' uno degli eletti, sorge per protestare a Cristo la sua fedeltà e la costanza della sua amicizia. Egli si pone entrambe le mani al petto, quasi volesse con tal atto attestare la propria innocenza e la purità del suo cuore; o pure per esprimere la sua prontezza a dar l' anima propria per lui. In questo secondo senso anzi più strettamente intendevasi un tal gesto dagli antichi che credevano l' anima o almeno una delle anime risedere nel cuore (23); ed anche adesso, quantunque si creda diversamente, poniamo naturalmente la mano al petto per esprimere l' anima nostra nelle promesse e ne' giuramenti.

Il Gallarati sogna che questo apostolo, da lui creduto Giacomo il Maggiore, sia in atto di lacerare con una delle mani le vesti per dimostrazione di dolore. Sebbene quest' atto si costumasse dagli Ebrei in casi dolorosi, disperati od orribili, oltrechè non è naturale che ad esso s' impieghi una sola delle mani,

non è qui certamente rappresentato; chè quando il fosse, male si accorderebbe collo sguardo affettuoso che questo apostolo rivolge al Salvatore, e col resto dell' atto che esclude ogni contrassegno di quell' entusiastico furore che spingeva gli antichi a simili dimostrazioni. A questo errore del Gallarati circa questo apostolo diè motivo l' aggruppamento del pallio, artificiosamente combinato a dimostrare la prontezza e momentaneità dell' attitudine alla quale improvvisamente egli si compone, appena udita la terribile profezia di Cristo. La sua testa è quasi di profilo, e doveva essere espressivissima per quanto (più che da altro) per la scorta delle copie si scorge nella ruina dell' originale, e per ciò che ne scrisse il Richardson al principio dello scorso secolo. Il colore del pallio è di un rosso volgare: azzurra è la tunica a maniche ricche di pieghe, ma strette. Il pallio è tenuto da un fermaglio a mezzo il petto e scende ricco fino ai piedi.

MATTEO.

Molti si sono accordati a chiamar Matteo questo apostolo, non so se per la risoluzione dell' atto o per la migliore coltura dell' abito e de' capelli, o, in fine, per la meglio conservata tradizione dell' intenzion dell' autore. Il Pino, il Gallarati e il Giornale di Roma gli danno un tal nome, confermatogli, come vedemmo al principio, dalla nostra iscrizione. Egli è in atto di volgersi ai due ultimi commensali che appajono immersi nella costernazione e nell' ansietà del dubbio inquieto e del sospetto; e pare che stia confermando loro la fatale predizione che da Cristo udì pronunciarsi. Mentre però a quelli si volge col viso che si vede di profilo, a Cristo tiene rivolte entrambe le mani, e mostra chiaramente di che ragiona. Con un tal movimento il sagace pittore, oltre la vivacità della pronta espressione, ottenne di legare il gruppo mirabilmente, e salvò con artificiosissimo avvedimento la direzione di questa figura all' oggetto principale, quantunque da esso rivolga la testa (24).

Vario da ogni altro, non men che l' atto, è il partito del panneggiamento. Egli ha una tunica celeste chiaretta, tendente al color di cenere; ed il pallio è azzurro con fodera di una tinta tendente al giallo alquanto sparuto. La manica della tunica è ricca in alto, e, legata verso la piegatura del braccio, d' indi in giù si va restringendo sull' andare di quella che abbiamo descritta parlando dell' apostolo Bartolommeo. Scorgesi nel complesso di questa figura un carattere più colto che non è nelle altre, e si riconosce d' una condizione superiore alla pescatoria o alle altre umili professioni apostoliche. Anche circa questo apostolo abbiamo un gran vôto nella storia, almeno in quelle cose che possono servire all' arte della pittura.

TADDEO.

I soprannomi e gli epiteti perpetui usati dai poeti o riportati dagl' istorici onde distinguere i personaggi che la storia o la poesia prende a descrivere, non debbono essere trascurati dal pittore, siccome quelli che servono a rendere tali personaggi più chiaramente conosciuti, e che non di rado esprimono cose con vantaggio imitabili dall' arte del disegno. La ragione per cui simili aggiunti per lo più sono opportuni alla pittorica rappresentazione, nasce dall' officio comune dell' arte dello scrivere e del dipingere, di rappresentare, cioè, e quasi porre sott' occhio le imagini descritte o imitate. E così, come i Greci avean costume di esprimere con uno stesso vocabolo lo *scrivere* e il *disegnare* (25), sembra che allorquando il pittore coll' arte propria giungerà a fare ciò che dalla sua ottiene il descrittore, e quando questi a vicenda potrà esprimere colle parole quanto il pittore esprime col disegno, ciascheduno, dentro i limiti rispettivi dell' arte propria, otterrà, non dubito, effetto grande e gloria non volgare. Se però io mi dilungo alquanto dietro tali avvertenze, non sarà, credo, tempo perduto e per l' opera ch' esaminiamo, e per l' arte di cui è figlia quest' opera, e per più addentro conoscere il metodo con cui l' autore la condusse.

Or Giuda, or Lebbeo, or Taddeo venne chiamato l' apostolo del quale qui si ragiona, e fu grecamente cognominato *Zelote* (26) per l' ardore del suo zelo verso il divino Maestro, distinzione ch' egli ebbe comune col suo fratello Simone che ultimo gli siede vicino. Il suo nome o forse cognome di Lebbeo, secondo gli etimologisti dotti nella lingua ebraica, deriva da *fiamma*, la qual derivazione si accorderebbe in parte col greco soprannome da cui per la indicata virtù dello zelo venne distinto. Di questi nomi di due lingue e di analoga significazione non mancano altri esempj nella storia apostolica, e fanno spesso supporre un terzo nome primitivo, come vediamo in questo apostolo non che in altri. Così, se credesi ad Eusebio (27), anche Tommaso chiamossi Giuda, ed il nome di *Tommaso* che suona in lingua ebraica come *Didimo* nella greca, gli sarà stato aggiunto onde distinguerlo da Giuda Taddeo e da Giuda Iscariote. Parimente Simone venne chiamato *Cananeo* che secondo alcuni suona come in greco Zelote, acciocchè si distinguesse da Simone fratello di Andrea, il quale, ond' essere a vicenda distinto, chiamavasi Pietro e talora anche Cefas e Bariona. Così l' un Giacomo chiamavasi *il Giusto* e l' altro *il Figlio del tuono*, se non venivano fra loro distinti dai nomi paterni.

Allorquando pertanto questi soprannomi non hanno veruna relazione a quelle personali qualità che la pittura può esprimere, sieno fisiche, sieno morali, il pittore non debbe tenerne conto alcuno. Così se *Iscariote* indica la tribù o il paese natio di Giuda il traditore, e se *Tommaso* indica ch' ei nacque gemello, poco lume e soccorso avranne la pittura. Ma il contrario avverrà allorchè questi

aggiunti porteranno, come spessissimo si osserva in quelli usati da Omero, indizio di tali qualità che diversifichino l'espressione, il costume o la forma della persona che per essi è distinta. Quindi sarebbe errore pittorico il rappresentare in attitudine esagerata e furibonda Giacomo *il Giusto*, o in attitudine fredda ed indifferente gli *Zeloti* e *i Figli del tuono:* come egualmente lo sarebbe il rappresentare Achille con gambe tarde e pesanti, o il dipingere con braccia brune e con occhi piccioli Giunone.

Leonardo lento meditatore ed indagatore acutissimo di tutto ciò che poteva renderlo più inteso de' caratteri delle persone che aveva prefisso di rappresentare, non ha certamente trascurato, sia per mezzo de' libri, sia col soccorso degli uomini dotti di simili materie, d'informarsi del significato de' molti nomi e soprannomi apostolici. La cura ch'ei si prendeva di cercar notizia di ogni benchè minima particolarità che avesse relazione agli argomenti delle sue opere, ci viene confermata da tutti gli scrittori che parlarono di lui; e le opere sue stesse, con fede più autentica e piena di quella che la storia abbia diritto di ottenere, provano quanto attentamente ei considerasse le più minute circostanze che poteano recargli qualche lume sui veri costumi e sulle forme de' suoi personaggi, o pure servir di guida alla sua invenzione ove mancasse l'autorità storica. Con sì fatti studj potè questo sublime a un tempo ed acutissimo ingegno dare tanta verità ed individualità di espressione e di carattere così a ciò che direttamente ritraeva dal naturale, come alle imitazioni di cui la natura non presenta alcun tipo proprio e diretto. Però l'analizzare minutamente tutto ciò che a questa sua principale opera appartiene, non dovrebbe, a mio parere, recar tedio a coloro che intendono ed amano le cose pittoriche; tanto più che le mie ricerche hanno per principale scopo ciò che riguarda l'imitazione degli affetti e delle passioni, la cui espressione fu sempre da Leonardo considerata come la prima e vera gloria del disegno.

Tornando or dunque al nostro apostolo che sulla fede della solita iscrizione ho chiamato Giuda Taddeo, giova avvertire alcune cose che si riferiscono alla sua parentela e che potrebbero fare ostacolo all'adottata denominazione.

Nelle antiche leggende e non senza gravi autorità chiamansi fratelli di lui Simone il Cananeo e Giacomo il Minore. Ora, accettando senza riserva questa fraternità, si può osservare che tra il Minor Giacomo e lui non vi è riscontro alcuno di somiglianza, tranne la foggia nazarena de' capelli. Potrebbesi, in secondo luogo, notare che vi è tra essi una troppo considerabile differenza di età, la quale, sebbene sia possibile, non è però ordinaria tra fratelli uterini, nè certamente sarebbe da imitarsi in pittura se non quando la storia espressamente lo esigesse, il che non sembra avvenire nel caso nostro. Si può aggiungere in fine che la collocazione di questo apostolo, tanto lontano dall'uno de' fratelli, non sarebbe scelta con quel giudizio di cui Leonardo ripetè prove solenni in ciascuna delle figure di quest' opera.

Se pertanto queste difficoltà sieno tali da muover dubbio intorno alla denominazione di questa figura, o se per esse sia da rimproverare Leonardo di averla qui e non altrove collocata, veggiamolo nelle seguenti osservazioni.

Primieramente, per rispondere all'argomento che ci oppone la dissimiglianza, giova rammentare ciò che abbiamo visto di sopra, cioè che Giacomo il Minore rassomigliava a Cristo sì perfettamente che Giuda l'Iscariote diede agli sgherri il segnale del bacio acciocchè non accadesse scambio tra Cristo e lui. E se tale somiglianza non fosse stata singolare ed unica e non l'avesse notabilmente distinto dai fratelli, non se ne sarebbero fatte sì alte meraviglie. E se i fratelli avessero somigliato a lui e quindi anch'essi a Cristo, non sarebbe stata considerata sì miracolosa la somiglianza di Giacomo o vi sarebbe pur qualche memoria anche della loro, siccome vi fu di quella di Giacomo la quale parve stravagante e notabilissima in una parentela indiretta. Da ciò si può congetturare che Giacomo, se pure fu fratello carnale di Taddeo e di Simone, poco nel volto li somigliasse, come da essi si allontanava nell'istituto della vita solitaria e nell'estremo rigor del costume.

Ma siccome nel vangelo vengono chiamati indistintamente fratelli i cugini, come sorelle le cugine o cognate; così, poco chiaramente apparendo la vera fraternità, verrebbero a cadere, come la prima, anche le altre opposizioni. Egli è ben vero che Taddeo nella sua epistola cattolica si chiama fratello di Giacomo; ma non indica già di quale de' Giacomi egli intenda; poichè tre se ne contano, secondo molti antichi e moderni scrittori, l'uno figliuolo di Zebedeo, l'altro di Alfeo, l'ultimo forse di Cleofa, cugino anch'esso di Cristo, e probabilmente fratello di un Simone diverso dal Cananeo che gli succedette nel vescovado di Gerusalemme, e che al pari di questo da taluni non si pone tra gli apostoli. Il vangelo di Marco dice fratelli di Cristo, Giacomo, Giuseppe, Giuda e Simone; ma come si potrà verificare se questi avessero genitori comuni o pure fossero fratelli fra loro come erano fratelli di Cristo? Lo stesso evangelista fa menzione delle sorelle di Cristo senza nominarle; nè si può giudicare s'esse erano mogli, cugine o sorelle carnali de' quattro nominati discepoli. Cresce il parentado con Elisabetta e Zaccaria genitori del Batista. Non mancano sorelle e fratelli sì a Maria come a Giuseppe suo sposo, diverso naturalmente dal nominato fratello di Cristo. Dopo ciò ognun vede quanto sarebbe facile l'accordare quelle cuginanze che più accomodassero senza costringere a fraternità carnale.

Anche intorno a Simone vi sono non poche difficoltà ed imbarazzi. Teodoreto dice che i fratelli di Cristo erano della tribù di Giuda, e che Simone l'apostolo fu della tribù di Zabulon o di Neftali. Beda credè da prima che quel Simone che dopo Giacomo fu vescovo di Gerusalemme, fosse lo stesso che l'apostolo di tal nome; indi cangiò parere e si ritrattò. Lo stesso fecero Isidoro, Eusebio ed altri. Il Klopstock (48), non saprei dire su quale autorità, lo fa parente di

Giuda l'Iscariote, se non è forse perchè questi vien chiamato nella Scrittura Giuda *di Simone*. Per altra parte Simone l'apostolo fu, secondo altri, uno de' pastori che alla nascita di Cristo furono avvertiti dagli angeli del luogo ove il Messia era venuto alla luce: dunque si vegga di quanto dovea precedere in età a Giacomo il Minore, il quale non avrebbe altrimenti tanto somigliato a Cristo anche dopo la sua morte se non fosse stato o più giovane o almeno di pari età con esso lui. Anche il Sandini, che più chiaramente degli altri espose quanto potè raccogliere dai migliori autori intorno alle cose apostoliche, afferma che due soltanto de' fratelli di Cristo furono apostoli, cioè Giuda Taddeo e Giacomo; la qual cosa, se fosse stata creduta da Leonardo, non sarebbe da lodare la posizione delle due figure che rappresentano questi apostoli, non atta ad esprimere la confidenziale amicizia di cui negli animi virtuosi è occasione la fraternità. Per le quali cose tutte parrebbe più probabile che questi fratelli non fossero figli d'uno stesso padre, come diventa assai verisimile che fossero soltanto fratelli cugini, comechè chiamati sempre indistintamente fratelli nel vangelo, costume seguito fors'anche da Taddeo nella citata sua epistola. Ma comunque nel vero stiasi la cosa, egli è bene di osservare che anche presentemente chiunque si volesse prendere la briga di porre in chiaro queste apostoliche parentele, non ne uscirebbe con onore, tanto è folta l'antica oscurità di queste materie. E se in tanta luce di critica qual è quella che nel nostro secolo risplende, e dopo i concilj che hanno tolto alla lettura de' fedeli un gran numero di libri apocrifi, è ancora sì tenebroso il cammino che si batte onde scoprire la verità in questi argomenti, quanto più lo doveva essere all'epoca di Leonardo, nella quale la scienza, forse maggiore in alcuni, era poco suddivisa per potere in queste parti progredire, e mancava, specialmente nelle materie storiche, tradizionali ed antiquarie, di quella accurata critica della quale noi, deboli nel resto, assai opportunamente ci vantiamo.

Dopo il fin qui detto, a giudicare e sopra la provata diligenza di Leonardo e sopra quanto nelle altre figure ha egli osservato, io sono di parere ch'ei credesse che il suo Giacomo non fosse carnal fratello di Taddeo, ma bensì che questi fosse fratello di Simone lo Zelote, che per tal ragione collocògli vicino. In questo caso sarebbe giustificata la distanza del posto, la dissimiglianza delle fattezze e la diversità notabile della età che osservammo passare tra Giacomo e Taddeo.

Chè se si vuol credere ch'egli stesse anche in ciò all'autorità delle leggende tradotte dal Malermi, che danno tre figli ad Alfeo ed a Maria figliuola di Cleofa, tutti apostoli, e sono Giacomo il Giusto e i due Zeloti, sebbene niuno di questi due venga mai chiamato figlio d'Alfeo nella Scrittura, allora crederei si potessero accomodare l'esposte difficoltà nel modo seguente.

Per ciò che spetta alla fisionomia, in che Giacomo discorda dai fratelli, si risponde con quanto già si è detto intorno al suo somigliare a Cristo. Per

quanto concerne la differenza della età, dovendosi dare a Simone una età virile o almen giovanile nell' anno della nascita di Cristo, quindi quattro o cinque lustri più di Giacomo, è chiaro ch' era in arbitrio del pittore di porre il fratello Taddeo dentro l' età di que' due in quel luogo che più convenivagli, e, considerati gli Zeloti compagni sempre ne' viaggi, nell' evangelica predicazione e nel martirio, non li volle di molto diversi di età, come, seguendo la tradizione e i soprannomi loro, li fece simili di carattere. Finalmente, considerato il carattere rigido, solitario, austerissimo di Giacomo tanto differente da quello dei due maggiori fratelli, e sopra l' osservazione a Leonardo ben nota e nel suo Trattato ripetuta, che le persone di età e di costumi conformi volentieri naturalmente si avvicinano, come le dispari in queste cose fanno il contrario, parmi sufficientemente scusata anche la distanza alla quale fu posto dai fratelli il minor figlio d'Alfeo.

Ma è ormai tempo di descrivere il carattere e l' atto di questo Zelote.

Mentre l' amore il più intenso ed affettuoso che costituisce, come abbiamo visto, il carattere dominante di Filippo, chiamava nel comun turbamento questo apostolo alle proteste ed ai giuramenti di fedeltà, l' amore unito allo zelo che fa il carattere di Taddeo, dimandavano in lui una espressione che annunziasse l' inquietudine, la costernazione, il sospetto onde l' animo suo doveva essere esacerbato all' udire prossima per tradimento la ruina dell' amico. Ed in questa espressione per l' appunto riuscì a Leonardo di rappresentarlo mirabilmente, facendolo volgere alquanto al vicino fratello, e col cenno della destra e col posare della sinistra e col girare degli occhi in direzione diversa da quella della testa e coll' abbassare gli angoli delle labbra, diègli un atto sì nuovo e sì conforme al suo scopo che a niun' altra cede questa figura in esprimere quanto sente, e in far sentire e pensare quanto esprime, allo spettatore. Prima che i ritocchi fatali raddoppiassero sopra di essa la ruina del tempo, pari al Catone di Dante,

Lunga la barba e di pel bianco mista
Portava ai suoi capelli somigliante,
De' quai cadeva al petto doppia lista.

Ora quasi nessun tratto vi si scorge che si possa credere originale, quantunque non sia giunto fino ad essa il pennello del Mazza. Ciò non ostante tanto e tale era il vigore dell' espressione in questa figura, che forse meno delle altre perdette nelle copie più autorevoli, e più d' altre molte l' ho veduta fermare l' attenzione di chi l' osserva, segno per me evidente che in essa più che nelle altre serbossi lo spirito del sublime autore.

Dopo le riflessioni fatte intorno alla cura con cui Leonardo e in questo apostolo e nel vicino Simone imitò il carattere ond' ebbero il nuovo nome questi due zelanti seguaci di Cristo, sarà bene il volgere lo sguardo dall' altro lato al posto che risponde all' occupato qui da Taddeo per osservarvi Giacomo il Giusto,

sia o non sia per Leonardo fratello degli Zeloti. Egli, secondo il principio di già notato, è assai meno turbato degli altri tutti, perchè la virtù della giustizia ond'ei prese il soprannome, si accorda assai bene con un animo imperturbabile; e l'abbiamo in oltre osservato in atto d'interrogare, diversamente dall'iracondo Pietro, senza minaccia o alterazione considerabile, con eguale armonia alla sua principale virtù. In fatti gli animi suscettivi di pronta perturbazione sono sovente in pericolo di ledere la giustizia: dunque questa istantanea irritabilità, quantunque sia spesso indizio di carattere buono, non debbesi dal pittore imitare nelle persone in cui la giustizia sia la primaria e caratteristica virtù, alla quale meglio d'assai si conviene il pacato desiderio della conoscenza delle cose, espresso opportunamente dall'atto dell'interrogare. Di questo pericolo che la giustizia sia lesa dalla troppo vivace eccitabilità dell'ira anche onesta, ce ne somministra due chiari esempj la storia evangelica, l'uno in Pietro che, sebben ottimo, si avvilì stranamente fino a rinnegar Cristo, l'altro negli energici figli di Zebedeo che, contro i principj del loro istitutore e dell'umanità, volevano invocare il fuoco celeste sui Samaritani che rifiutaronsi di riceverli ad ospizio.

Queste morali osservazioni non debbono parere troppo sottili a chi sa quanto acutamente intorno a tai cose speculasse Leonardo. E chi tali le giudicasse, crederà favolosa la perfezione alla quale con argomenti sottilissimi i greci artefici aspirarono con successo, e di cui, sebbene le opere più famose non esistano se non descritte ne' libri, abbiamo sufficienti esempj nelle mirabili sculture di Agasia, de' fratelli Rodiotti, di Glicone, di Cleomene e d'altri.

SIMONE.

L'articolo antecedente mi dispensa di ripetere in questo varie cose che all'apostolo Simone appartengono. Comunque varj sieno i giudizj degli storici e dei critici intorno all'apostolato di Simone fratello di Giuda Taddeo, parmi qui evidente aver Leonardo voluto fare due fratelli di questi due ultimi commensali. E come collocò vicini, sebben differenti di carattere, Pietro ed Andrea, e non divise che col Salvatore i due figli di Zebedeo, era naturale che anche i due Zeloti non venissero disgiunti, eglino che non solo furono indivisi nella predicazione e nel martirio, ma che il sono fin anche nelle leggende e nel calendario.

Siede maestosamente questo apostolo nel luogo corrispondente a quello che occupa dall'altro lato Bartolommeo; sole figure di tutta l'opera che intere si veggano, perchè poste di profilo ai due capi della mensa. Bartolommeo che sembra dubitare di aver male udito, nè trova chi tra i vicini l'informi, s'alza curioso e turbato, e si sporge in avanti sperando avere qualche spiegazione di ciò ch' eccitògli turbamento e stupore. Simone in vece, accertato da Matteo di quanto asserì il Salvatore, rimane nell'angustiosa dubitazione sulla persona del

traditore, e nella dolorosa credenza del vicino infortunio profetizzato dal Maestro. Entrambi questi affetti e di dubbio e di affanno sono ottimamente espressi in questa figura, consentaneamente a quel carattere infiammato di puro zelo che, come osservammo, ottennegli il soprannome di Zelote, e nello stesso senso quello di Cananeo. La fronte calva aggiunge maestà alla robusta vecchiaja di questo apostolo che secondo le tradizioni era, come qui appare, di tutti il più attempato. Ben gli si adatta il largo pallio che costretto a mezzo il petto, gli passa sopra entrambe le braccia, e da man destra rientra a coprirgli le cosce e le gambe; da sinistra rivolto all' insù cuopre doppio la spalla e ricade all' indietro con vaste e ricche falde. Anche il sedile su cui siede l' apostolo, rimane in gran parte coperto dal volume del panneggiamento. Leonardo raccomanda più d' una volta di vestir largamente i vecchi, e con panni di moderati colori alla età e gravità loro convenienti. Il colore di questo pallio pende in giallo nelle parti illuminate ed in rossiccio nelle ombrose, tinta di cui sono frequenti gli esempj ne' dipinti di quel tempo e più ancora nel secolo seguente in cui questi tuoni cangianti si portarono ad abusi ammanierati e bizzarri, e screditarono l'arte antica che li trattò con avvedimento e moderazione. La sua tunica è bianca ed ha le maniche ricche e larghe, ma non quanto quelle del Salvatore e di Giacomo il Minore. Le mani finalmente non possono meglio accordarsi coll' espressione delle altre parti tutte di questa dignitosa figura.

Ecco dunque chiusa in Simone questa scena singolare in cui non si può abbastanza ammirare l' ingegno dell' autore in trovare ed autorizzare colla storia tanta varietà nelle forme, negli affetti, ne' moti e nelle passioni, e ciò tutto in argomento per sè sterile e monotono che non permette varietà di stature, nè di sesso, nè altri ajuti dell' arte.

Se ricorriamo di nuovo con l' occhio i singoli attori di quest' opera, cominciamo ad osservare in Bartolommeo inquietudine, perturbazione e curiosità di schiarimento intorno a ciò che pargli per avventura avere trainteso, e su di che vuol essere confermato da Cristo stesso e non da altri. Giacomo il Giusto più pacatamente interroga quello tra' vicini che crede più atto ad informarlo. Meraviglia e stupore comprendono Andrea. Pietro interroga con ira e minaccia. Giuda stupefatto d' essere scoperto si ricompone con affettazione ed impostura. Giovanni dolente volgesi a Pietro che l' interroga, e lascia così maggior campo e trionfo alla figura principale. Cristo mansueto e grave mostra e quasi dissimula dolore profondo che nulla toglie alla sua bellezza, grandezza e maestà. Inorridisce Giacomo il Maggiore; giura vendetta Tommaso; protesta amore Filippo. Matteo conferma dolente i detti del Redentore; Lebbeo sospetta; Simone dubita (29).

I segnali di queste morali situazioni, sì naturali nella circostanza e sì artificiosamente variate, non possono essere più evidenti negli atti e ne' volti: i moti non

possono essere nè più pronti, nè meglio a reciproco effetto posti in contrasto: le forme tutte in fine sono belle e scelte per quanto simile argomento il comporta. Ma il pregio che, a mio parere, non si può con lodi sufficienti equiparare, sta nel carattere impresso da Leonardo in queste figure le quali null' altro fuor che *uomini galilei* ed apostoli possono acconciamente rappresentare. Ed in ciò veramente Leonardo pareggiò gli antichi e fu superiore ai primi luminari dell' arte risorta; perchè Raffaello stesso (non che altri, sebben grandi, dell' epoca posteriore) trascurando sovente d' improntare nelle figure questo carattere proprio ed individuo che ciascuna da ogni altra distingue, fece talvolta degli apostoli che si confondono con filosofi greci, ed a vicenda de' filosofi che possono passare per apostoli. In prova della quale asserzione, lasciando le trasformazioni fatte da pittori non volgari delle sue Psichi in Maddalene, e di molte sue deità gentili in profeti e sibille, voglio che basti il solo esempio della per altro mirabile scuola d'Atene, nella quale non solo Platone ed Aristotile furono presi spesso da persone non indôtte per gli apostoli Pietro e Paolo, ma varie figure di giovani e di vecchi parvero allo stesso Vasari angeli ed evangelisti.

DEL LUOGO DELL' AZIONE.

Di grandissima dignità, dice Leonardo, *è il discorso de' campi* (30)*;* ma sebbene spesso e sottilmente ne ragioni nel suo Trattato, egli li considera soltanto generalmente, e più che per altro, per riguardo al rilievo ed al giovamento che, serbate certe leggi, possono arrecare alle figure. Noi abbiamo debito di esaminare questa parte del quadro, non solo come *campo* in generale, ma come *luogo dell' azione*, pel quale il pittore debbe aver cura di seguire in quanto può la *tradizione*, il *costume* e le *circostanze*, accomodando il tutto all' oggetto principale della sua storia. E sotto questo punto di vista giova qui specialmente osservare il fondo del Cenacolo, rimettendo il lettore per gli altri particolari a quanto ne dirò ragionando della mia copia.

Se tanto povera di notizie, confusa e tenebrosa è la storia intorno agli augusti attori del nostro quadro, non dee recar meraviglia che non ci sien giunte informazioni chiare circa il luogo in cui avvenne l' azione in esso quadro rappresentata. Dagli evangelisti non si sa più oltre, se non che Cristo fece l' ultima cena cogli apostoli in un gran triclinio che a tal uopo fu preparato da Pietro e da Giovanni in casa di un incognito loro amico. Questo luogo era sul monte Sion, ed è ne' vangeli replicatamente chiamato *Cœnaculum grande stratum*; ma ciò non basta a darci idea nè della sua decorazione nè della sua forma. I teologi antiquarj attesero a lungo ad indagare a chi questo cenacolo appartenesse, e poco del resto curandosi, niun soccorso prepararono alla pittura. Chi fosse curioso di conoscere le loro opinioni, può leggerle nel Quaresmio e negli autori ch' ei cita.

L'Adricomio che compose una specie d'indice architettonico dell'antica Gerusalemme, sotto l'articolo *Cœnaculum*, memora i fatti importanti ivi accaduti, ma nulla dice della sua figura. Santo Brasca che pubblicò in Milano il suo Viaggio di Terra Santa, forse allorquando Leonardo si disponeva al suo lavoro, cioè nel 1481, nulla lasciò scritto che gli potesse servire, nè lo descrive altrimenti, se non dicendolo al suo tempo *chiesia de li nostri frati minori.* L'Amico nel suo Trattato degli edifizj di Terra Santa non diminuisce le oscurità in cui ci lasciano gli altri autori. Le piante che abbiamo dal Quaresmio e dall'Amico, come parimente le figure dello Zuallardo, sono informi anzi ridicole, e quand'anche esprimessero il vero, sarebbero inutili al pittore. Vi si notano i luoghi dove si arrostì l'agnello, dove si mangiò, dove scese lo Spirito Santo, dove morì la Vergine e cose simili. D'altra parte sembra per molti storici che questo luogo venisse da prima rinchiuso in un tempio edificato da sant'Elena; di poi fosse convertito in un convento; in appresso di nuovo in una chiesa; indi in un palazzo; e dopo tanti cangiamenti, sebbene si volesse supporre religiosamente rispettata l'antica struttura, non è probabile che un privato edifizio d'una città qual era Gerusalemme, resistesse alle ingiurie delle guerre e de'secoli, mentre non vi è orma di verun antico privato edifizio in tutta Roma maestra della solida architettura.

Dopo ciò parmi da credere che, ad onta delle informazioni che Leonardo potè avere da Santo Brasca e ad onta delle altre relazioni scritte o verbali che l'uso ancor vigente de'pellegrinaggi in Terra Santa poteva fornirgli intorno a quei luoghi, nulla con tutto ciò per tali sussidj trovasse di abbastanza degno d'essere seguito per merito d'autorità o di forma. Quindi opino ch'egli siasi attenuto semplicemente al vangelo, col metodo che osservammo da lui praticato nelle parti più importanti della sua composizione.

Dal vangelo pertanto sappiamo che il luogo era grande e che fu capace di contenere centoventi persone il dì della Pentecoste, e sembra che in maggior numero ancora i primi cristiani vi si adunassero in altre occasioni. Sappiamo in oltre ch'era ornato, e pare appartenesse a persona facoltosa; in che gli antiquarj si accordano, come si accordano, ignoro su qual tradizione, in asserire che non vi erano colonne, dalla qual cosa non dissentono le antiche icnografie, e ne abbiam cenno nel Trattato del Lomazzo (31). Su queste sole autorità appoggiò Leonardo l'invenzione del luogo della sua storia, e fece una gran sala ad angoli retti che si vede sulla linea della sua lunghezza; mezzo con cui il pittore può dare idea di una gran vastità in poco spazio. Questa sala è coperta da una soffitta a travicelli che incontrandosi formano de'lacunari quadrati senz'altro ornamento. Sotto la soffitta girano due fasce d'architrave. Le pareti laterali sono decorate di tappezzerie a grandi quadrati incassati alquanto in esse pareti, e veggonsene quattro da ogni lato. Fra l'uno e l'altro di questi quadrati sonvi certe aperture, non saprei ben dire se di porticine, di piccole finestre o di ripostigli.

Nell' originale queste vennero scancellate affatto: solo dalla parte luminosa del quadro ne traspare ancora sufficiente indizio. Indicherò altrove donde le ho tratte e a qual uso probabilmente servissero secondo la mente dell' autore. Nel bel mezzo del fondo avvi una porta ornata di stipite, e due finestre senz' alcun ornamento, per le quali, come per la porta, viene rallegrato il campo dalla vista del cielo sereno e delle montagne che si perdono nel lontano orizzonte. Le tappezzerie sono ornate di rabeschi di un rosso gentile in campo verde. Il pavimento è distinto di fasce che seguono la distribuzione de' travicelli secondo la lunghezza della sala. Tali fasce pendono in giallastro chiaro macchiato; il pavimento in rosso d' ocria; le pareti in fine e la soffitta in cenerognolo chiaro, ove le ombre e i riflessi non l' alterano.

Per ciò che concerne il costume, nella solita oscurità intorno alla forma de' triclinj degli Ebrei, accontentossi Leonardo di dare al suo una tale architettura che non avesse troppo del carattere grèco o romano. A tal fine escluse ogni ordine di colonne, accordandosi in ciò cogli antiquarj che sopra ho indicati. Abbondò poi nelle tappezzerie, seguendo l' uso degli orientali ed anche la sacra tradizione circa la ricchezza del padrone del luogo. E così come abbiamo osservato avere il nostro autore ne' suoi apostoli impresso un carattere sì proprio che, quanto in queste figure riesce a meraviglia, poco opportunamente si adatterebbe ad altra rappresentazione, parmi lo stesso potersi dire della sua scelta del luogo dell' azione in che mantenne un carattere sì analogo al resto, che male ad altra storia converrebbe la quale non fosse ivi accaduta. E mentre i molti cenacoli di varj autori per altro celeberrimi, pel fasto e pel modo dell' architettura si confondono con triclinj greci o romani, il modesto Cenacolo di Leonardo non supera la fortuna o la scienza architettonica degli Ebrei di quell' epoca.

Nè cura minore pose Leonardo alle circostanze della sua azione. Sebbene ei consigli sovente copia, ricchezza e varietà in tutte le parti delle composizioni pittoriche, servì qui con ingegnosa sobrietà alla gravità dell' argomento. Col cielo che dalla porta più largo si vede, fece campo alla sua figura principale e la rese così più distinta e cospicua. Colla posizione della sua mensa secondo la larghezza della sala, oltre l' idea che, come già dissi, collo scorciare della lunghezza potè più facilmente dare di luogo vasto e capace, allontanò d' assai la porta da' suoi attori, e facendola comunicare con luoghi che non appajono nè colti nè abitati, fe' meglio sentire la libera solitudine che la sua scena esigeva. Nell' orizzonte non si veggono distinti nè alberi nè edifizj. Tutto spira quella quiete che regnava sul Sion e che, secondo narrano gli scrittori sacri, fece a Cristo preferire quel luogo per la celebrazione de' suoi principali misterj.

DELLA MENSA E DELLE ALTRE PARTI ACCESSORIE.

Gli eruditi moderni hanno qui campo di far mostra di dottrina antiquaria, e di accusare Leonardo di aver tradito il costume e la storia. Egli ha osato fare i suoi apostoli seduti a mensa, e non a giacere, come dalle proprie parole della Scrittura si può giudicare che stessero nell' occasione che fa argomento del nostro quadro. Il Lazzarini (32) taccia in generale i pittori che non seguono tale costumanza del giacere, specialmente nell' ultima cena di Cristo, e crede quasi impossibile, se non isconciamente, che l' apostolo Giovanni venga rappresentato in atto di dormire appoggiandosi al petto del Salvatore, qualora entrambi non si facciano sdrajati sul letto. Io non so perchè egli trovi tanto difficile e strana la combinazione di tal atto, mentre, oltre l' osservazione in contrario che si può fare sul naturale, abbiamo non pochi antichi quadri ne' quali Giovanni senz' alcun mal garbo riposa in seno di Cristo, come fra gli altri si vede nella tavola altrove citata di Gaudenzio da Varallo alla Passione. Ma si dia pur ragione al Lazzarini, tanto più che al suo tempo era sì grande la deviazione dalla buona strada nella pittura, in ispecie per ciò che spetta al *costume*, che non è da fargli aggravio s' egli non prende a considerare che il seguirlo troppo scrupolosamente può talora nuocere a qualche parte più importante dell' arte. Nè voglio che si valuti in conto alcuno l' autorità del Bellarmino, nè gli argomenti per altro ingegnosi di Giovanni Maria Ciocchi, il quale trattando espressamente di tale questione del giacere o sedere a mensa in proposito della cena di Cristo, nel capitolo settimo della sua *Pittura in Parnaso*, pretende dimostrare che gli antichi per costume vi sedessero sopra panche o sedili, e che non giacessero altrimenti sui letti se non le persone più molli, delicate e lascive. In una copia ch' io tengo di quel suo libro, leggonsi molte erudite prove contro tale opinione scritte di pugno del dottissimo Anton Maria Biscioni: ma maggiori e più chiare le abbiamo dai migliori classici e dai monumenti che dall' epoca delle postille del Biscioni scritte nel 1725 sono cresciuti notabilmente, e sono anche meglio spiegati nelle tante opere classiche d' antiquaria, onde è illustre lo scorso secolo, come l' Ercolanese, quelle d' Ennio Quirino Visconti, quelle del Winkelmann e d' altri. Le spiegazioni poi che il Ciocchi vorrebbe dare dei verbi *accumbere* e *discumbere*, provano che non avea molta pratica degli antichi scrittori, nè conosceva molto addentro la latinità: le altre sue ragioni dimostrano in lui poca critica e povertà di cognizioni sì pittoriche come antiquarie. Però le difese di Leonardo non debbonsi prendere nè da lui, nè da quelli che il prevennero o il seguirono nella sua opinione, mentre si possono assai meglio desumere dalla vera ragion pittorica e dalla filosofia.

Allorchè una costumanza importante in un' opera di disegno, oltre l' essere d' assai lontana dalle ordinarie, è fuori affatto della notizia volgare, in vece di

dar piacere qualora il pittore la segua, apparirà stravagante e sarà sovente cagione di riso e ne' più moderati argomento di nojose interrogazioni che tutto distruggono l'effetto dell'arte. Quindi in casi simili è dovere del pittore l'accomodarsi all'opinione generale quantunque erronea; e così fece Leonardo, cui premea di commuovere per dilettare ed istruire moralmente, non di erudire in freddure, distruggendo quel che l'arte ha di meglio. Giudico pertanto ch'egli ciò facesse a disegno, e non senza aver prima ponderato se così o altrimenti l'arte esigesse. Il sapere che gli Ebrei cenando giacevano sui letti al pari de' Greci e de' Romani, non è sì recondita erudizione, nè sì lontana notizia che non dovesse giungere fino a lui che pur tante cose sapea bene, e modestamente solea chiedere altrui quelle che temea d'ignorare. Dunque è da credere ch'egli avrà benissimo saputo che gli apostoli stavano al convito in altra forma che quella da lui scelta, perchè generalmente nota e ricevuta; ma sapeva altresì che il pittore debbe rifiutare il pennello a *quel vero che*, per usurpare la frase del nostro poeta, *ha faccia di menzogna*, o che s'egli vorrà fare altrimenti, quantunque nel resto senza colpa, verrà biasimato.

Giova aggiungere che sebbene presso di noi non vi fossero, come già presso gli Egizj ed i Greci, delle leggi destinate a prescrivere alle arti imitatrici le forme degl' Iddii e i modi di rappresentare i principali misterj della religione; pure parte per la tradizione, parte per la venerata autorità delle antiche imitazioni, comechè arbitrarie, si è stampato a poco a poco nelle diverse imaginative degli uomini un idolo di tali cose sì fattamente uniforme, che ogni idiota, senz'avere a lungo posto mente ad alcuno speciale ritratto o a storico qualsivoglia lavoro di disegno, riconosce a colpo d'occhio le fisionomie di Cristo, di Pietro, di Giovanni, e le imitazioni delle principali storie evangeliche o bibliche. Da ciò nasce di necessità che se l'imitatore non seconda nelle sue opere questo idolo volgare scolpito in tutte le fantasie, non potrà, anche bene operando, ottener buon effetto, perchè non sarà inteso dalla generalità; e quand'anche si avvicinasse di più al vero reale e storico, combattendo fuor di proposito quel vero icastico insieme ed ideale che l'autorità antica imprime profondamente nelle menti umane, sarà biasimato o tenuto in non cale. Così un oratore dottissimo che egregiamente concionasse, ma con parole note a pochi e con modi fuori dell'uso comune, in vece di commuovere l'assemblea, farebbe ridere o sbadigliare.

Nè dee recar meraviglia che questi due veri che abbiamo distinto, l'ideale e il reale, sieno spesso fra loro diversi, specialmente nelle cose che appartengono alla nostra religione. È anzi naturale che le sacre rappresentazioni, sebbene antiche, sieno sovente lontane dal vero modo nel quale avvennero i fatti rappresentati, perchè il cristianesimo essendo fondato sulle ruine dell' idolatria dei Gentili, non permise le imagini se non molto tardi e non senza gravi difficoltà di guerre e di persecuzioni. Ed essendosi in oltre assai più tardi permessa la

scultura che la pittura (perchè furono costituite, per timore d'idolatria, delle strane differenze fra queste due arti sorelle, quantunque in fatto sieno un' arte sola), periti i più antichi e più fragili monumenti della pittura, quanto d'entrambe le arti ci rimane, è assai lontano dall' epoca de' fatti imitati; ed appartiene per lo più a' secoli della più crassa ignoranza e della barbarie. Come dunque pretendere che a que' tempi in cui l'arte era caduta, si rappresentassero con verità di costume le storie della religione? ma, per altra parte, come poter impedire l'impressione naturale che tali monumenti doveano produrre in quelle rozze fantasie, mobili in tutto, ma per natura tenaci di ciò che alla religione appartiene? E intanto questa impressione, per cui nacque quell' idolo uniforme che più sopra ho indicato, divenne necessariamente in appresso la maestra e la guida degli artefici, fossero o no partecipi del volgare pregiudizio. Da tale necessità venne notabilmente ritardato lo studio diretto della natura, solo perchè tale studio avrebbe condotto l'arte a rappresentazioni diverse da quelle che i più antichi monumenti e le tradizioni aveano impresse nelle menti degli uomini. Così quella stessa religione, per cui rinacquero e furono a lungo nutrite le arti d'imitazione, si opponeva stranamente alla loro perfezione e ne ritardò di qualche secolo il conseguimento presso gl' Italiani e presso i Greci, come pare lo impedisse del tutto presso gli Egizj.

Il preparare pertanto le fantasie volgari a notabili cangiamenti in fatto di religiose rappresentazioni, è opera di molte età. Giotto prima d' ogni altro, forse colla scorta del divino Dante che anch' egli per testimonio di Leonardo Bruni fu ottimo disegnatore, sentì la necessità d' imitare direttamente la natura e non gl'idoli fantastici che più o men male s'imitavano prima di lui dai maestri greci ed italiani. Ciò non ostante ei di poco si scostò dagli antecessori nelle sacre rappresentazioni; e se ardì talora scostarsene, spintovi dall' obbligo di variare cui era astretto dalla copia immensa delle opere e dalla rara fecondità del suo genio, ciò avvenne con poca sua lode e talora con rimprovero d' irreligiosa bizzarria. La sua scuola preparò quella degli Orcagna, poi altre di ricchi e lieti inventori per quel tempo. Ma l' assuefare le fantasie volgari a tollerare nelle tavole destinate al culto ed anche ad amare degli episodj bizzarri e piacevoli, è ben altro che istruirle intorno al *costume* e renderle esigenti in questa delicata parte della pittorica verità. La totale rivoluzione del modo di studiare e di vedere, per quanto spetta alla figura umana, doveva operarsi dal gran Masaccio, se la morte non l'avesse interrotto nel fiore dell'età e nel vigore delle sue prove; ed a quell' epoca egli già aveva non solamente fatto meravigliare i contemporanei, ma aveva lasciato di che far meravigliare i posteri, e quali posteri! Michelagnolo e Raffaello. Ma neppur egli istruì in questa parte; e Donato e il Ghiberti e il Lippi confermarono bensì con nuove opere mirabili l' eccellenza del nuovo metodo; ma il miglioramento dell' imitazione delle figure e delle passioni umane non

portò nessun sostanziale cangiamento al modo già ricevuto di rappresentare le sacre istorie; e solo fu permesso ed applaudito l'arricchirle a capriccio senza cura nessuna del *costume*, e spesso con danno del carattere e del decoro. Chè se fu d'uopo del corso di più secoli per condurre le arti del disegno alla retta imitazione de' corpi umani e de' loro accidenti, de' quali era pur sempre presente il modello, è da credere che molto maggiore periodo dovesse essere necessario per condurle a rappresentare rettamente i fatti della storia lontanissimi di tempo, spesso male descritti, e intorno ai quali la comune opinione era pregiudicata da antichi, quantunque pessimi, pur venerati monumenti. Intanto la ricchezza, le scienze e la filosofia cominciavano a sostenere e ad istruir l'arte, in Toscana sotto il vecchio Cosmo, in Roma sotto i papi che la riedificavano, in Lombardia sotto gli ultimi Visconti e i primi Sforza. Ma in quell' aurora che spuntava dell' aureo secolo ch' era per nascere, e le scienze e la filosofia non attendevano che alle cose morali, civili e teologiche, e la erudizione che pure indagava già tutta l'antichità, trascurando per anche i dispersi e non abbastanza stimati monumenti dell' arte, non potè contribuire a correggere gli errori del volgo e degli artefici. Il pregiudizio intorno al *costume*, in vece d'esser tolto, fu rinforzato da opere eccellenti per gli altri lati dell' arte, e spesso si videro Omero, Aristotile e Virgilio col lucco fiorentino o in abito da dottori, e ciò, anzi che parere strano, si adattava all' opinione generale e la confermava. Tanto meno l'arte osava ancora di allontanarsi dai modi vecchi di rappresentare i misterj e le visioni, e rimasero a lungo sacre e quasi invariabili le attitudini delle Nostre Donne, de' san Rocchi, de' san Bastiani e degli altri eroi della religione che più comunemente si offrono all' adorazione de' fedeli. Così, ad onta della varietà nelle parti accessorie, si videro quasi sempre le stesse disposizioni di figure ne' Presepj, nelle sacre Famiglie, ne' Cristi crocifissi o deposti, e nelle altre storie principali in quella età eseguite. Questo rispetto dell' arte al vero ideale del volgo fa sì che in tutte le antiche rappresentazioni trovasi quasi sempre un embrione delle composizioni susseguenti, soltanto arricchite di nuovi ornamenti ed artifizj; e per tal riguardo non sarà senza torto nostro ed ingiusto aggravio di quegli antichi maestri, l'accusarli di poca originalità d'invenzione, giacchè presso loro era un debito l'accomodarsi alla tenace universale opinione; come similmente non possiamo a ragione tacciarli d'introdurre sovente ritratti d'uomini viventi nelle sacre storie, perchè ciò veniva comandato da coloro che pagavano le opere. Ma finalmente apparve Andrea del Verocchio. Egli era filosofo e conosceva tutte le arti del disegno per ragionevoli teoriche e per abbastanza lodevole pratica. Egli il primo rinnovò l'arte inventata da quel Lisistrato statuario, fratello di Lisippo, quella, cioè, di formare i corpi vivi con cera o gesso, e contribuì anche per essa non poco a perfezionare l'imitazione, specialmente nelle cose di rilievo. Sì per lui come per gl' illustri ingegni che il precedettero, lo studio

della natura s' era di già renduto generale in tutti i buoni maestri, ed erano derisi coloro che operavano di sola pratica seguendo il metodo antico, che trova sempre de' fautori più ostinati, quanto più è lontano dalla ragione. Ma, ad onta di tutto questo, non si era per anco conosciuto il bisogno di rappresentare col disegno le cose, come l' erudizione insegnava ch' erano avvenute, e ciò era in parte riserbato alla nuova scuola, di cui Raffaello doveva essere il fondatore in Roma, dove l' abbondanza de' pubblici antichi monumenti avea predisposte le fantasie a questa utile rivoluzione.

Intanto fino all' epoca di Leonardo non vi era monumento alcuno noto, in cui si rappresentassero antichi triclinj o lettisternj; e una figura sdrajata su di un letto per porsi a mangiare sarebbe stata non solo cosa strana e nuova, ma assolutamente ridicola. Al contrario, molte opere di disegno e specialmente di pittura rappresentavano cene sacre, e più sovente l' ultima di Cristo, ed in ciascheduna i convitati si vedevano assisi sopra panche o sgabelli, come vedesi nella Cena di Giotto a Santa Croce di Firenze, e nelle molte che si trovano miniate ne' codici antichi, e sopra tutto nell' antico bassorilievo del duomo di Lodi, che non solo rappresenta gli apostoli sedenti, ma li mostra nella lunghezza della mensa tutti su di una linea al modo a un di presso come li dispose Leonardo (33). In fine era opinione generale che a mensa si sedesse, e appena poteva esser notizia di pochi che si giacesse. Dunque, dopo tutto l' esposto, parmi evidente che sarebbe stata una vera stravaganza se Leonardo, per appagare una meschina erudizione e il freddo giudizio di pochissimi, avesse nella sua grand' opera posposto e sagrificato l' opinione universale, perdendo l' effetto dell' arte nelle parti primarie e più sacre dell' imitazione.

Nondimeno, ad onta di quanto ho forse troppo diffusamente addotto, sembrami sia bene che quegli uomini grandi i quali possono con diritto influire sulle opinioni volgari, si sforzino di cangiarle ove queste siano in contrasto colla verità. Ma nelle arti d' imitazione ciò non si dee fare che allorquando, coll' allontanarsi dal pensar comune, si giunge ad ottenere uno sviluppo più vantaggioso delle forze dell' arte nelle sue parti migliori (34). Nel caso nostro poi avveniva appunto il contrario; perchè volendo Leonardo, come altrove vedemmo, commuover gli animi coll' imitazione delle passioni espresse per moti pronti e vivaci, se avesse dovuto far giacere le sue figure e farle rimanere *cubito presso*, come Orazio descrive tal positura, non avrebbe potuto dare ad esse nè prontezza nè espressione nè vita, o almeno sarebbe stato notabilmente impedito di ottenere il suo intento, e ciò per darsi a seguire una costumanza dismessa, ignota, e per la generalità ridicola ed incredibile. Si sarebbero in oltre vedute molte figure in iscorci stranissimi, come ne sono prova i pochi cenacoli così trattati, non escluso quello di Niccolò Possino; i quali scorci, a ragione disapprovati da Leonardo nel suo Trattato, sono spiacevoli sempre, ma sono tanto più ingrati

e da fuggirsi in argomenti gravi e maestosi, ed in figure nelle quali si volevano imitare i sentimenti che Leonardo nella sua opera pose per segno alla sua mente ed alla sua mano. Se pertanto dietro tali principj egli abbia o no bene operato secondo la ragion pittorica e la filosofia, posponendo l'erudizione storica per seguire la volgare opinione, io ne lascio all'altrui discrezione il giudizio. Ciò che ho detto per la mensa e pel modo di starvi, può dirsi per tutti gli altri accessorj, ne' quali ogni stravagante novità fu dal nostro autore sfuggita per non distrarre l'animo de' suoi spettatori dall'oggetto principale.

E giacchè da lieve argomento ci siamo condotti a ragionare dell'obbligo che ha l'artefice di seguire le opinioni generali e volgari, piacemi aggiungere a tale proposizione alcune distinzioni ed osservazioni che gioveranno a dichiararla, e ultimamente l'esempio della poesia che la può confermare.

Ciò che chiamasi *volgo* che giudica delle arti d'imitazione, è un volgo diverso da quello che comunemente per tal nome si vuole indicare, e debb'essere diversa la sua influenza sulle arti, a norma de' cangiamenti cui è soggetto secondo i tempi, i costumi e lo stato civile delle nazioni.

Deesi per un tal volgo giudice intendere la pluralità delle fantasie, per le quali operano specialmente le arti d'imitazione: ma questa pluralità non ha dritto di dar norma alle invenzioni degli artefici, se non dove esiste, oltre un felice temperamento nazionale, un sentimento, una cultura ed una educazione generale alle arti, come già in Grecia un tempo e in varie epoche fu in Italia.

Quanto più colte e meglio educate saranno le fantasie, migliorandosi dentro esse gl'idoli de' tipi dell'imitazione, tanto più le arti progrediranno verso il bello.

Questo tipo è duplice, l'uno in natura, l'altro in idea. Il primo produce il secondo, e da ciò nascono i grandi errori intorno al *costume* nelle imitazioni di cose seguite in tempi diversi dai correnti. Da ciò nasce non meno la bontà delle opere tratte direttamente dai tipi naturali, come sono i ritratti de' quali se ne veggono di eccellenti, anche allorquando l'arte è debole nell'imitazione del tipo ideale.

Oltre ciò le arti imitative sono senza dubbio opera della ragione; ma la ragione le giudica, non già secondo l'esecuzione de' suoi precetti, ma secondo l'effetto che producono sulle fantasie.

Se i precetti bastassero per fare un'opera bella, il poema del Trissino sarebbe migliore di quello dell'Ariosto. Da ciò si deduce che la scienza si deve dissimulare nell'imitazione, sia pittorica sia poetica, e che il far sentir l'arte è uno de' più gravi difetti ne' quali possa incorrere l'artista.

La cagione, per la quale l'imitazione non fa volentieri sentire la scienza, quantunque per sè bella ed utile, viene da quanto si è accennato, cioè perchè la scienza si rivolge alla ragione e non alla fantasia cui l'arte vuol sempre dirigersi. Perciò ogni artificio visibile o sensibile che di necessità risveglia il

raziocinio, interrompendo la commozione della fantasia, diminuisce o perde del tutto l'effetto dell'imitazione. Così un pittore che faccia inopportunamente pompa, per esempio, di anatomia, o un poeta che faccia il logico o il metafisico, non trarrà onore alcuno dall'opera sua. E per la stessa ragione se Leonardo per lusso di affettata erudizione antiquaria avesse fatto i suoi apostoli a mensa sui letti, avrebbe ruinato l'opera e sarebbe stato generalmente biasimato.

Chè se poi, il che è però rarissimo, talvolta avvenisse che una volgare opinione si opponesse talmente al vero ed al bello, che l'imitarla recasse pregiudizio all'arte, l'arte anzi che tenerne conto, dee fuggir l'occasione di farsene argomento.

È d'uopo in oltre osservare che quanto si è asserito circa il rispetto dovuto alla volgare opinione, risguarda soltanto l'arte quando tratta temi noti alla generalità o pure appartenenti a cose religiose. Negli altri casi il pittore può a suo piacere seguire le opinioni private o istruire con opinioni nuove nelle sue imitazioni, come fanno i poeti didascalici o d'altro genere diverso dall'eroico. Ma questo sarà sempre un grado minore dell'arte del disegno, la quale non è grande se non allorquando, come l'Epopea, si slancia con tutto il fasto delle sue invenzioni dentro i grandi argomenti della storia e della religione.

E che in sì fatti argomenti sia debito dell'artista imitatore di seguire il vero volgare, il prova, come accennai, l'esempio di tutti i grandi poeti. Prima di tutto non vi è gran poema che non sia stato scritto in volgare; chè se Omero avesse scritto in cofto, Virgilio in greco, Dante in latino, come per disgrazia aveva cominciato, non so quale conto si sarebbe fatto de' loro mirabili poemi, quantunque le stesse cose avesser detto che ora di loro si leggono. Dante anzi ed Omero non ebbero riguardo nelle loro opere di frammischiare alla lingua generale le voci e i modi de' diversi volgari dialetti. Il Petrarca e il Boccaccio sono grandi nelle opere volgari che son tali per lingua e per têma, mediocri nelle latine; e lo stesso può dirsi di tanti altri di ogni nazione. In oltre tutti gli argomenti delle grandi opere poetiche sono o di storie volgari o di passioni generali o di cose di religione. E in esse è tale il rispetto alle opinioni del volgo, che Omero non ebbe riguardo di offendere la teologia per seguirle: Virgilio offese la storia (35): Dante dispose le sue invenzioni sulle volgari credenze e sulla tradizione di varie visioni ed in ispecie su quella di frate Alberico. E da per tutto sono grandi e sublimi ove parlano alle fantasie e dipingono le passioni e gli affetti generalmente sentiti; e se v'ha luogo ove la lettura si raffreddi, particolarmente in Dante e più assai nel Petrarca, ciò avviene quando, sceverandosi dal volgo, fanno pompa di qualche scienza ed obbliano di vestirla d'imagini volgari, perdendo di vista il principio dell'arte che alle mobili fantasie, non alla fredda ragione, dirige la sua imitazione.

Queste cose, dalle quali si possono trarre molte utili conseguenze, avrebber d'uopo di più ordinata esposizione, di maggiore sviluppo, e in fine d'una diretta

applicazione alle arti del disegno; ma perchè ciò ci allontanerebbe di troppo dal nostro argomento, basti il fin qui detto, e aggiunga ognuno per sè quanto la brevità mi costringe di omettere.

DEI DIFETTI DEL CENACOLO.

Abbiamo, per quanto ho saputo mostrare, ammirato il raro artifizio e le bellezze di quest' opera: l'amore del vero e dell'arte ci consiglia di dare un breve cenno anche sui difetti di che alcuni credettero accagionarla.

Ogni grande opera ne contiene, anzi, parlando in genere, i difetti sogliono venire riconosciuti più agevolmente che non le fine e squisite bellezze, le quali sfuggono gli occhi volgari, e sembrano, come le Dee della favola, non mostrarsi ignude se non a chi è degno di giudicarle. Si aggiunga che gl' ingegni veracemente buoni, che son fatti degni di tal vista, sono in picciolo numero in paragone di que' mezzi ingegni, i quali, contro il costume de' primi, altro non fanno che indagare i difetti e porli altrui sott' occhio, e parlarne e scriverne, non già per istruire, ma per isciocca invidia, siccome esclusi dal godimento di parte migliore. Quindi non vi è opera, per degna ch' ella sia, che non abbia avuto detrattori, e che non abbia sostenuti talvolta paraggi vilissimi. Chè se di questa del Vinci ciò non è avvenuto che per piccola parte, essa dee tal ventura all' antica ammirazione in cui lo straordinario suo merito la pose, dalla quale furono a lungo disanimate l' invidia e la censura.

Io non intendo pertanto qui ragionare di que' difetti di esecuzione che possono avere contribuito al suo pronto decadimento; nè sarebbe possibile di parlare di ciò che risguarda l' effetto, il colorito ed altre parti che non si possono, siccome perdute, giudicare. È d' uopo dunque limitarsi a riferire ciò che si dice intorno a quelle cose che ancora si ponno esaminare, nè molto io aggiungerò in difesa dell' autore, temendo io stesso accusa di parzialità. Ma anche nelle cose che si serbarono al nostro esame, si dee procedere con qualche cautela, perchè le arti del disegno hanno modi e vesti a norma de' costumi e de' tempi, secondo i quali debbono essere giudicate. È anche bene considerare le qualità, le circostanze e le passioni de' giudici, e pesar questi secondo la scienza e la verità, senza di che i giudizj sono cattivi o vani. Notisi in fine che avviene alle arti del disegno ciò che alle lingue, cioè che molte cose divennero difetti per noi, che tali non furono per gli antichi.

Ciò posto, ognun vede che a' difetti di tal ultimo genere riguarda l' accusa che già riportammo, data a Leonardo perchè trascurò la costumanza de' letti; accusa prima accennata dal Fréart, indi dal Lazzarini e dal Rogers, di poi ripetuta da altri e che tuttavia si ripete leggermente. Lo stesso può dirsi de' censori di Leonardo per le forme de' bicchieri, de' piattelli e d' altre inezie, intorno alle

quali egli, come già notai, volle piuttosto seguire le opinioni volgari che distrarre i giudizj dalle parti più gravi ed importanti dell' opera. Secondo tali zelatori di pedantesche erudizioni, bisognerebbe vestire il Laocoonte di abiti sacerdotali, e dare alle imagini di Cesare le maniche lunghe, che Svetonio assicura che solesse egli portare alla maniera de' Frigi dai quali affettava di discendere. Che direbbero eglino del povero Raffaello che diede nel suo Parnaso un violino ad Apollo, e ciò che è peggio, un amanuense ad Omero?

Ma ben più grave è l' accusa fatta da alcuni a Leonardo per aver collocati tutti su di una linea i suoi apostoli, in che, se l' arte è ajutata, sembra offesa la verisimiglianza. Forse ebbe egli, oltre le ragioni dell' arte e dell' uso, qualche altra ragione a noi ignota o qualche autorità scritta che non ci è pervenuta; e ne dà indizio il citato bassorilievo di Lodi, il cenacolo del Ghirlandajo e quelli che in parte imitarono dal nostro, Andrea del Sarto e Raffaello.

Offende anche la ragione il vedere questa stessa lunghissima linea posta in senso contrario della lunghezza della sala; intorno a che si disse qualche cosa, ove si trattò del luogo dell' azione.

V' ha anche cui non piace di vedere undici figure dimezzate dalla mensa orizzontalmente: altri le trova collocate l' una troppo presso dell' altra.

Osservammo più sopra la mano dell' apostolo Tommaso, la quale imbrogliò a segno le fantasie, che, congiunta a porzione d' una mano vicina, se ne compose, da chi ridipinse l' opera, un' altra ridicola e mostruosa mano di sei dita.

Vi fu ancora chi trovò troppo simmetrica la distribuzione delle figure che sembrano a primo aspetto comporre de' gruppi uniformi e ciascheduno di tre personaggi.

Nè mancò chi avrebbe voluto la storia rappresentata a lume di notte; del quale avviso fu il Fréart, perchè così la fece il suo Possino. Ma il vangelo la dice avvenuta a vespro, cioè nell' ora che precede la sera; e a quest' ora volentieri si attenne Leonardo, siccome opportunissima alla forza insieme ed alla dolcezza delle ombre, con evidente analogia al suo sistema in questa difficile e per lui importantissima parte della pittura.

Venne in mente anche a taluno che il momento rappresentato da Leonardo eccedesse d' alquanto i confini dell' arte, secondo le strette teoriche ora diventate comuni per l' ingegnoso libro del Lessing. Ma sebbene tutto il movimento degli attori del quadro dipenda dalle parole pronunciate da Cristo, che la pittura non ripete, queste parole sono sì generalmente note che pajono meritare un' eccezione di favore dai più rigorosi.

Finalmente, come dal De Brosses si dissero bruttissimi i visi degli apostoli, da altri si trovarono le teste esagerate nelle strane lunghezze de' nasi, nell' aggetto de' menti, negli archi delle labbra e delle ciglia; ma tai cose furono dette o sull' originale pessimamente ridipinto o sulle copie o sulle stampe.

Se però le censure qui esposte e quelle che altri sia per aggiungere, possano essere di forza da offendere la fama di quest' opera, lo lascio all' esame de' sani critici: solo non so preterire di osservare che tutti questi difetti furono nel Cenacolo notati, allorchè, fatto cadavere dal tempo e dalla incuria degli uomini, era svanita in esso la prima eccellenza e poca parte mantenea dell' antico inarrivabile artifizio, al cui splendore anche le piccole macchie di che per avventura si può accusare, sarebbero sfuggite all' occhio del più gelido osservatore.

E per dar fine, assai acconciamente, a mio credere, chiedeva Longino (36) all' amico Terenziano, se ad onta degli errori o difetti che i critici riconosceano in Omero, in Archiloco, in Pindaro ed in Sofocle, avrebbe egli voluto piuttosto essere uno di questi o pure essere Teocrito per le Buccoliche, o Apollonio, o Eratòstene, o Jone Chio, ne' quali autori la critica non trovava menda. Se Terenziano aveva buon senso, è facile l' indovinare la sua risposta; e ciò che dicesi degli scrittori, dee ripetersi degli artefici del disegno. Il compasso del freddo critico trova nell' Apollo di Belvedere una gamba più lunga dell' altra, nel Laocoonte un' orecchia fuor di luogo; gli occhi storti ne' mirabili colossi del Quirinale: il vero artefice e l' osservatore che sa vedere e sentire, all' aspetto di questi testimonj dell' eccellenza della umana industria si commuove ed ammira, ed esclama nell' ardore dell' entusiasmo: Questi divini ingegni si elevarono sopra gli uomini colla sublimità de' loro concetti, e fu utile consiglio che non si curassero di tôrre dalle loro opere le imperfezioni sfuggitevi nell' impeto di quelle nuove creazioni: per tal modo la posterità, mentre non cessa d' ammirarli, non dee disperarsi di poterli imitare, fatta certa ch' eglino erano uomini al pari degli altri, e che solo agli altri soprastavano coll' altezza della mente e colla meravigliosa nobiltà dell' artificio.

DEL

CENACOLO

DI

LEONARDO DA VINCI

LIBRO TERZO.

DELLE COPIE IN GENERALE.

L'uso delle copie che gli antichi chiamavano *ritratti*, non divènne comune che allorquando, quasi per universale consenso, si acclamò giunta al colmo di sua perfezione l'arte della pittura. Fu allora che si abbandonò il metodo di trarre dal naturale o pur dall'idea le pittoriche imitazioni; e fu allora che gli artefici volgari, veggendo le meravigliose invenzioni de' sovrani dell' arte, cominciarono generalmente a temere delle proprie forze, e non si credettero capaci d'investigare per sè stessi nella natura quelle originali bellezze che ammiravano nelle opere altrui. La natura cessò di essere la maestra dell'arte, e l'arte maestra di sè stessa fu chiusa in angusto confine e cominciò a ripetere le sue produzioni.

Quella dappocaggine del più degli artefici, che non poteasi nascondere, fu osservata da chi commetteva e pagava le opere, nè sempre si poteva per esse ricorrere ai primi nomi: quindi, anzi che averle di vili e grossi magisteri, si preferirono imitate dalle migliori conosciute, con che si aveva un mediocre bensì ma sicuro esito delle imprese. La fretta e l'avarizia favorivano il nuovo metodo sì per parte del proprietario, come per parte dell'artefice, e la pittura si degradò a copiar per sistema.

Nel secolo decimoquinto e negli antecedenti, checchè si dica dal Boccaccio (1), il quale dopo l'epoca di Giotto lagnavasi dell'avvilimento della pittura, gli artefici avevano un'opinione abbastanza elevata delle forze dell'arte e di sè stessi, perchè, eccetto qualche ritratto di persona, non si prestassero a ripetere le altrui invenzioni. Quindi di que' tempi non s' incontrano copie propriamente tali, cosa degnissima d' essere osservata da chi guarda con ragion filosofica la storia dell'arte. E se pur talvolta accadde che alcuna se ne facesse, ciò avveniva per lo più nelle arti minori del niello, de' vetri, delle terre smaltate e simili. Nè ricercandosi per anche certe finezze dell'arte, se per religione o per altra cagione qualsivoglia vi fu chi esigesse una ripetizione di tale o tal altra opera, qualunque fosse il metodo in cui la volesse eseguita, egli si accontentava di una inesatta imitazione che rappresentasse a un di presso i moti e gli atti dell'originale, senza riguardare per minuto alle forme ed ai colori. Perciò non si vede nelle quadrerie più numerose nessuna vera copia anteriore al secolo decimosesto.

Venne poi l'età in cui da pochi rari ingegni (tra' quali a niuno secondo di sapere e primo certo di epoca fu il nostro Leonardo) ebbe la pittura un altissimo grado di perfezione in ogni sua parte. Raffinatosi allora il vedere e il giudicare, nacque il desiderio di avere de' ritratti delle opere eccellenti, scrupolosamente simili agli originali da ogni lato benchè minimo; nè fu difficile il soddisfarlo, specialmente in quelle scuole nelle quali era grande l'affluenza dei discepoli e la ricerca de' lavori del maestro. Pure anche a quel tempo un tale desiderio limitossi alle opere minori, e non fu esigente di precisa conformità cogli originali se non in quadri piccioli i quali si possono avvicinare e confrontare, e danno grande facilità all'esame ed all'opera di chi giudica e di chi imita. Ne' grandi dipinti avvenne altrimenti sì in allora come da poi, e perchè gli originali non si possono confrontare colle copie e perchè rarissime sono le occasioni di tali opere. L'arte non meno che la ricerca de' curiosi si limitò per essi a dei ritratti in piccolo, ne' quali si concesse molto all' arbitrio del copiatore. Gli arbitrj crebbero a dismisura le poche volte che accadde di fare delle copie in grande, le quali furono quasi sempre copie di copie, perchè tolte da piccioli modelli ed eseguite lungi dall' originale, perchè non di rado tradotte da soli disegni e perchè fatte talvolta fin anche di sola reminiscenza.

Moltiplicatosi il numero de' pittori dozzinali che lavoravano a vilissimo prezzo, cresciuto il lusso delle pitture e scematone il gusto, le copie crebbero oltremodo ed offuscarono le pareti per sino delle anticamere e delle scale. Gli affamati principianti viveano de' meschini proventi che ottenevano ritraendo in diverse misure le opere più famose, e molti pittori passarono la loro vita senza far altro che copiare. Ma anche allora in ogni copia si vedeva qualche diversità, fosse capriccio del pittore, fosse talento di chi pagava, fosse pretensione di originalità.

Venne anche il lusso de' tappeti di arazzo, ne' quali la pittura non parea degna abbastanza se l'oro non l'arricchiva; e allora le più mirabili composizioni, perchè gravi e semplici, apparvero meschine e povere, e il copiatore vi aggiungeva architetture e paesi ne' campi, ornamenti nelle vesti, raggi o diademi dorati alle teste, è capricciosi contorni di putti, animali, chimere, grotteschi ed altre stravaganze, colle quali cose tutte calpestavansi arditamente le leggi del bello per adulare gli occhi ignoranti di chi non vede luce e bellezza se non dove l'oro risplende sovra moltiplici oggetti accozzati senz' arte a capriccio.

Avvenne similmente che tal pittore che pure si sentiva tanto animo da far del suo, era poi costretto a ritrarre opere altrui dall' arbitrio del commettente che diffidava della sua sufficienza. E l'artefice allora, copiando contro voglia, si argomentava di pur mostrarsi originale in qualche parte, cambiando, alterando o aggiungendo secondo la perizia o la vanità sua. Mille altri cangiamenti ed aggiunte erano richieste nelle copie dalle rispettive circostanze di tempo, di luogo e di uso. Vi fu non di rado chi volle servirsi di figure accreditate, appropriandole ad argomenti diversi da quelli per cui l'autore le compose. Così il cardinale Federico Borromeo fece, come avverte egli stesso, copiare molte opere profane di Raffaello, e per mezzo di alcuni accessorj si piacque di nomar martiri ed evangelisti i numi e gli eroi del paganesimo. Accade ancora che l'artista fa per proprio studio ed esercizio qualche figura ritratta da famosa opera di buon maestro, e poscia per farne uso utilmente e trarne lucro vi aggiunge qualche sua invenzione onde compirla. Finalmente uno de' guasti della pittura, per avviso di molti, conforme all' espresso dal Lomazzo, fu la scoperta e l'abuso delle stampe (a) le quali ammorbarono l'Italia nel cinquecento, e prestando a tutti gli artefici dozzinali le altrui invenzioni, distolsero le menti dallo studio, e la pittura cadde in tanta bassezza da essere per sino confusa colle arti meccaniche. Ma le stampe stesse erano di già diverse dagli originali, ed anche i copiatori delle stampe rinnovavano altri cangiamenti secondo le ragioni o i capricci or proprj or altrui. E ciò che si faceva delle stampe, si faceva similmente de' disegni; e gli artefici a centinaja ritraevano in carta le cose principali di Roma o di Firenze, per ripeterle arbitrariamente quando erano tornati alle patrie loro.

Da questo breve prospetto storico delle copie, il quale mi parve necessaria introduzione alla materia di questo terzo libro, ognuno può scorgere quanta diffidenza debbano ispirare queste povere produzioni dell' arte, e quanto sia d'uopo essere guardingo in giudicare per esse del carattere e del merito degli originali. Si vedrà non meno facilmente di quanto poca autorità esse sieno tanto negli accessorj, quanto nella maniera generale, allorchè si osservano per farsi idea di un originale perduto. Si avrà anche dalle tante accennate cagioni di arbitrj e varietà nelle copie una facile spiegazione del vedersi in diverse quadrerie infinite ripetizioni, tutte attribuite all' autore di un unico originale, e tutte

affermate per originali in grazia di piccioli cangiamenti di forme, di colori, di fondi o d' altro. S' intenderà altresì di quanta accuratezza sia d' uopo onde scernere le produzioni originali dalle copiate, alla qual cosa spesso non è sufficiente il gusto ben disciplinato e finissimo, se non è soccorso da una grande memoria e da un lungo e diligente esercizio. Si conchiuderà in fine che non sono vere copie se non quelle nelle quali colla volontà espressa di buono e giudizioso conoscitore che le commetta, si accordi lo sforzo e la perizia dell' artefice copiatore in rappresentare con precisione ogni parte dell' originale.

Laonde è facile l' avvedersi che copie di tal fatta sono rarissime, e allorquando non esistano gli originali con cui confrontarle, appena la storia, la critica e il carattere evidente dell' autore primitivo possono in qualche modo supplire alla mancanza del confronto che sarebbe necessario per rettamente giudicarle. E disgraziatamente una sola copia di questo genere vanta l' elenco che son per dare di quelle del Cenacolo, ed anche questa, oltre che non è di tutta l' opera, fu fatta in tempo che l' originale era in gran parte perito, ed essa stessa ha sofferto per cattiva esecuzione un tale imbrunimento di colori che diminuisce notabilmente il suo pregio e ne ha distrutto interamente l' effetto.

Premesse queste considerazioni per le quali ogni discreto saprà giudicare e distinguere copia da copia, passo a descrivere, secondo che mi sono proposto, quelle del Cenacolo, unendo alle da me viste la memoria di alcune che per distanza di luoghi o per altre ragioni non mi fu dato di vedere. L' ordine che terrò in queste descrizioni sarà lo stesso che usai nel primo libro per le memorie scritte del Cenacolo, cioè quello de' tempi ne' quali le copie per date certe o presumibili si devono credere eseguite. Debbo anche ripetere per queste che potrei chiamare *memorie dipinte* del Cenacolo, ciò che per le scritte ho di già detto, cioè che non è mio progetto di tutte qui registrarle, ma quelle soltanto che mi parvero atte a fare o per sè stesse o colle altre qualche autorità anche nelle parti di minore importanza ed affatto accessorie, delle quali fosse dubbio il modo o l' esistenza nel perduto originale. Chè se mi accade di ricordarne alcune prive del tutto di autorità e destituite d' ogni nobile artifizio, a ciò fui mosso dall' udire sovente molte simili opere onorate di alti elogi in parole e in iscritti, i quali elogi, se di quelle opere io tacessi, sarebbero una patente accusa del mio silenzio, e si crederebbe da ciascheduno che io avessi trascurato di consultarle.

Pertanto, siccome è impossibile un generale accordo di pareri in queste materie, se vi sarà qualcuno a cui per prevenzione o per altre cause non fossero accetti i miei giudizj di lode o di biasimo, io lo prego a non comparare quanto io dico con ciò che è stato detto da altri, ma solo con l' opera di cui parlo, in faccia a cui, ogni qual volta ho potuto, ho scritto le mie osservazioni. Intorno poi a quelle copie, per giudicare delle quali non ebbi altra scorta che l' autorità

degli scrittori, vorrei che si osservassero posatamente le circostanze di tempo, di luogo, di persona e d'opera, secondo le quali dotto o ignorante espone le proprie sentenze chi scrive, e dietro le quali chi ha discrezione, pratica e amor sincero del vero e dell'arte, dee dare maggiore o minor peso agli encomj non meno che alle accuse.

COPIA NELLO SPEDALE MAGGIORE DI MILANO.

(1500 *circa*)

Questa è, a mio credere, la più antica delle molte copie che ancora si conservano del Cenacolo. Essa debb'essere stata fatta tra il finire del secolo decimoquinto e il principiar del seguente. È dipinta a fresco sulla parete destra dell'antico refettorio degli orfani nello Spedale maggiore di questa città, luogo ove, poco tempo fa, si riparavano le donne attaccate d'oftalmia e che ora serve ad altri usi. Le figure sono alquanto minori del naturale, sebbene il dipinto sia largo poco meno di tredici braccia ed alto più di quattro. Quantunque quest'opera sia eseguita assai diligentemente, mostra poco vigore di disegno, e tiene assai dell'antica maniera diversa dalla leonardesca e prossima a quella del Mantegna, non però sì aspra, comechè nè sì dotta nè sì esatta. La diversità delle distanze, l'alterazione delle attitudini, le fisionomie cangiate e l'inosservanza di molte altre parti la dichiarano, anzi che altro, una servile imitazione della sola composizione. San Pietro ha il solito coltello negatogli stranamente dal Bianconi. Non vi si vede la mano sinistra nè di Tommaso nè di Taddeo. Bartolommeo è imberbe; Andrea è similissimo a Pietro; Filippo a Giovanni. Giuda non è caricato come nelle altre copie e distinguesi dagli altri dal non aver cinto il capo dell'aureola che orna tutte le altre figure (3). I colori sonvi posti a capriccio e senza progetto d'imitare gli adoprati da Leonardo. Cangiato affatto è il campo, anzi mentre la porta di mezzo è di maniera buona, le finestre laterali sono di maniera tedesca. Sono da osservarsi molte cifre e parole ne' lembi delle vesti. Fra quelle che ho potuto capire, trovansi tali errori che ne scemano a dir vero l'autorità: pure in questi antichi dipinti non sono inutili le minute osservazioni, se non per altro, per le comparazioni con altre opere. All'apostolo Andrea trovai scritto: *Post Petrum primi principem Andreas*, a Giuda *Juda Scariot*, a Filippo *Jacobus Alpheus* e simili. Così lessi sul lembo che circonda il piede di Pietro, *Petrus; Mattheus* a Matteo; *S. Simon* a Giacomo il Maggiore; *Jac.* a quel d'Alfeo; *Thomas* a Taddeo; *o rex gloriœ* a Cristo. Non avrei deposto il pensiero d'indagare il resto, se gli errori grossolani di lingua e alcuni nomi evidentemente male appropriati non me ne avessero distolto. Non ho mancato di ricercare diligentemente se v'era scritto il nome dell'autore, ma le mie ricerche furono inutili.

Vi ho notato con piacere che la figura di Filippo in quest' antichissima copia posa, come esige la natura, sul piede destro, perchè si volge a destra; in che variano molte copie seguendo l'autorità di Marco da Oggiono che eseguì le sue, facendo i piedi ad arbitrio.

Senz' alcun ajuto di tradizione e colla scorta unica della maniera io non saprei a chi attribuire questo singolare lavoro se non al Borgognone. Questo artefice che fiorì ed operò molto al principio del secolo XVI, chiamavasi Ambrogio Fossani, e ignoro onde traesse quel soprannome con che segnava spesso le sue tavole. Segnolle però talora anche col primo nome e per sino con entrambi, come si vede in una tavola nella chiesa di san Celso. Egli conservò la maniera vecchia assai tardi, e si vedono sue pitture fino al 1527. E il Borgognone e il Montorfano ed altri seguaci di quel fare, tenaci degli ornamenti d'oro, timidi ed incerti nell' ombreggiare, freddi nel colorire e diversi in tutto dalla nuova maniera che insegnava Leonardo, avranno anticamente composto una scuola a parte che dalla leonardesca si segregava, e a ciò credo alludere Leonardo stesso nel Trattato allorchè dice: *E tu pittore dell' una e dell' altra setta* ecc. (4).

Questa copia della quale non ho trovato ricordo presso veruno scrittore, fu in pericolo d'essere imbiancata venticinque anni sono. Il dotto amatore delle antichità patrie signor Giuseppe Vailati fu in tempo ad impedire tale disordine. È desiderabile che si trovi un modo onde por freno a simili arbitrj de' quali sono frequenti gli esempj anche recentissimi.

COPIA NEL REFETTORIO DEL CONVENTO DI SAN BARNABA IN MILANO (5).

(1510 *circa*)

Debbesi il secondo luogo per antichità a questa piccola copia che dovrebbe essere stata eseguita poco dopo il primo decennale del secolo decimosesto. Il carattere, in ispecie delle teste, l'annunzia evidentemente per opera di Marco da Oggiono. È dipinta sopra una tavola larga quattro braccia e mezzo ed alta due in circa. Non si comprende come nel catalogo delle copie del De Pagave questa sia detta essere grande soltanto l'ottava parte dell' originale, mentre a lunghezza ed altezza ne è più che la quarta, a superficie ne è men che la duodecima. La parte che vi si vede più finita, è quella che è compresa dalla linea delle teste alla linea della mensa. Non v'è indizio alcuno de' piedi, e molte parti, anche fra le importanti, non sono che abbozzate. Da ciò si scorge assai chiaro che questa copia fu fatta sull' originale unicamente per uso dell' artefice, il quale poscia se ne servì per eseguire altre copie di maggior mole. Parmi concorra a provare lo stesso il vedere che questa tavola fu preparata da

prima soltanto a chiaro scuro, di che alcuni de' panneggiamenti tuttavia fanno fede; il qual metodo monocromatico è sommamente comodo per porre a suo luogo ogni parte dell' opera che si prende a copiare, permettendo che si ritocchi in infinito senza pericolo di confusione di tinte. Non è meno opportuno per la rapidità dell' esecuzione, tralasciandosi per esso non solo le misture de' colori, ma il tempo di meditare le giuste collocazioni delle tinte e di unirle e di fonderle insensibilmente. Era anche un tal metodo comune a tutte le scuole, nè lo sdegnarono i migliori coloritori, come può vedersi in varie opere imperfette, non solo del Vinci e del Frate in Firenze, ma del Correggio in casa Doria a Roma, e del Tiziano stesso a Napoli e d' altri grandi altrove: usavasi però sempre negli abbozzi ne' quali l' attendere ai colori avrebbe diminuito l' attenzione al disegno ed alla forza dell' espressione. Se dunque questa copia è di Marco, come sembra, debbe aver servito per l' esecuzione di quella a olio della Certosa di Pavia e dell' altra a fresco del convento di Castellazzo.

Vi si osservano teste pesanti e grosse, attitudini impedite, e mani con moti falsi e senza grazia: difetti che si riconoscono nelle altre opere di questo autore. Vi si vede il coltello di Pietro e la mano di Tommaso ch' egli non trascurò in nessuna delle sue copie. Nulla v' è sulla mensa, ed il poco fondo che vi si vede, è di architettura fatta a capriccio.

Poche notizie abbiamo di Marco da Oggiono, da altri detto da Uglon, Oglono e Uggione. Si sa ch' era discepolo del Vinci, e le sue pitture hanno poco merito oltre quello della sua scuola. Il Cesariano nel suo commento a Vitruvio loda *la maxima et diligente pratica universale* di questo artefice; ma il Cesariano, come ognun sa, non è il migliore de' critici (6). Generalmente l' Oggiono ha poco disegno, ed il principale suo pregio sta nelle teste, sebbene anche in queste non sia sempre eguale a sè stesso. Quando vi attese a dovere, è fiero, di gran rilievo, di forte colorito, comechè alquanto caricato e monotono. Ripete però sempre le stesse fisionomie copiate dalle migliori teste di Leonardo, che degrada con baffi prolungati per traverso e con capelli triti, minuti, ora tendenti al color rosso cupo, ora bianchi argentini che staccano duramente dalle tinte di carne, vive bensì e calde, ma rustiche sempre e volgari. Nelle figure de' giovani e delle donne tiene altro sistema, e colorisce spesso assai freddamente e con salto troppo notabile dai colori che suol dare alle figure virili o senili. L' opera sua migliore, se fosse veramente sua, è la Crocifissione che ancora si conserva nell' antico refettorio della Pace e che porta la data del 1510. Ma io credo a gran fatica che questa opera possa dirsi di lui, e se si giungesse a dimostrarlo, bisognerebbe credere più antiche le sue copie del Cenacolo, nelle quali si vede minor possesso dell' arte. Quantunque poi da alcuni siagli attribuita tal opera, gli scrittori più autorevoli, cioè il Vasari e il Baldinucci che di lui citano molte altre cose, nè, se ben mi ricorda, il Lomazzo, non fecero affatto

menzione di questa, la quale, come più importante di tutte, non doveva preterirsi. Chè se mai si scoprisse di che poter dimostrare esser essa assolutamente di sua mano, giudicherei ch' egli si fosse servito di cartoni altrui, e parmi vi traluca la maniera di Cesare da Sesto, ricca, pronta e bizzarra, sebbene ineguale e scorretta. Certo vi sono de' gruppi mirabili in autore sconosciuto, dalla bellezza e novità de' quali troppo si dilunga Marco nelle altre opere sue, inventore sempre ignobile o non originale. Le arie di alcune teste hanno qui una grazia ch' egli non ripetè mai: le invenzioni degli abiti, la nobile espressione di alcune figure, specialmente nel gruppo della Vergine svenuta, il modo dolce e pastoso del colorito, sono cose tutte in quest' opera affatto diverse e superiori a quanto di sua mano si vede altrove. Se il cartone fosse stato fatto da Cesare da Sesto, è da credere ch' ei tralasciasse d' eseguirlo per recarsi in Sicilia o a Roma a lavorare nelle opere del Vaticano, probabilmente meglio pagate. Fra le tavole a olio di Marco parmi primeggiare quella che rappresenta la Vittoria dell' arcangelo Michele, ch' era una volta in santa Marta ed ora vedesi nella reale galleria. In questa l' autore che non pose, ch' io sappia, il suo nome altrove, inscrisse seccamente *Marcus* senz' altra nota, quasi compiacendosene. Chiunque confronterà il fare di questa opera e delle altre sue tutte che facilmente si riconoscono e che sono in gran copia, vedrà quanta differenza passi tra il suo stile solito e quello assai migliore della citata Crocifissione, la quale se vantasse miglior disegno, potrebbe gareggiare coi primarj monumenti della pittura milanese.

COPIA NEL CONVENTO DI CASTELLAZZO.

(1510 = 1514)

Dopo la copia dello Spedale maggiore e la tavola di san Barnaba cui demmo per ordine di tempo il secondo luogo, non saprei ben dire se a questa o alla seguente debbasi il terzo. Entrambe però sono, almeno in ciò che più importa, di mano di Marco, non meno che la tavola descritta che per esse, come già avvertii, dovette servire. È difficile l' indagare con precisione in qual tempo fossero eseguite queste due copie. Quella che or descriviamo di Castellazzo (7), luogo de' frati di san Girolamo, lontano un miglio dalla città, debb' essere stata condotta a fine prima del 1514. La seguente che fu già nella Certosa di Pavia, se nol fu contemporaneamente, dee di poco precederla o di poco venirle dopo. Congetturo l' indicata epoca da una lapida che tuttavia si conserva incastrata esternamente nella parete meridionale del refettorio del convento di Castellazzo. Leggesi in essa che un don Baldassare Sudato da Milano, a quell' epoca priore, ristaurò, ampliò e adornò il convento. Però sembra probabile che fra gli ornamenti di cui il Sudato rese cospicuo il suo cenobio, fosse anche il cenacolo

dipinto da Marco per l'appunto nel refettorio, al quale è appoggiata l'iscrizione che copio fra le note (8).

I girolomini di Castellazzo e i certosini di Pavia invidiarono ai domenicani delle Grazie il famoso ornamento del refettorio, e vollero averne, per quanto si poteva, uno simile dalla scuola stessa del Vinci. Perchè gli uni e gli altri affidassero tale impresa alla stessa mano, parmi si scorga per le seguenti osservazioni. Intorno al secondo decennale del secolo decimosesto, tempo in cui poniamo le due opere, Cesare da Sesto e Bernardino Luino, primi lumi della scuola milanese, dovevano essere assenti, e probabilmente s'eran recati a Roma, dove il Sanzio, direttore di tutte le opere del Vaticano, aveva chiamati con buoni premj ajuti da tutta Italia, ed in ispecie da Lombardia che dava gran pratici ed ottimi coloritori. Il Boltraffio, ch'era ricco gentiluomo e che aveva cure maggiori, non doveva assumersi lavori di molta fatica e di poca gloria, come sono le copie, specialmente allorchè sono tratte da recente originale. Dicasi lo stesso del Melzo che sembra in oltre non essersi dilettato di grandi opere, e che forse unitamente al Salaino era anch'egli già assente col maestro. Dopo questi migliori discepoli o imitatori di Leonardo, nulla sapendosi del Pedrini, viene in ragion di merito il nostro Marco, e l'assenza o le occupazioni de' cinque nominati soggetti furono motivo che sopra Marco si ponesse l'occhio da più padroni, e ch'egli come solo presente de' migliori venisse ricercato contemporaneamente per entrambe le commissioni di Castellazzo e della Certosa. Il non poter poi egli allontanarsi dalla città, nella quale doveva avere molti ajuti e molte opere, fu cagione che la copia de' certosini, contro il costume di que' tempi per le opere grandi, venisse eseguita a olio; ed anche ciò mi conferma nell'opinione che contemporaneamente l'una e l'altra venissero da lui e da' suoi discepoli o compagni eseguite.

Questa adunque de' girolomini che ancora esiste nel detto refettorio del soppresso convento di Castellazzo e che cortesemente si mostra dai presenti proprietarj del luogo, fu eseguita a fresco con molta attenzione e diligenza. È alta sei braccia e once dieci, e larga dodici braccia meno mezz'oncia, compresavi una vecchia cornice alta cinque once e un quarto, probabilmente contemporanea al dipinto, la quale il cuopre alquanto ne' lati e in alto, non però nella parte inferiore. Tutto vi è fatto con gran precisione ed accuratezza, sebbene in moltissime cose l'autore operasse a capriccio, non secondo l'originale. Il paese è arricchito di fabbriche e d'altre minuzie: la tappezzeria (appesa, non isfondata nelle riquadrature) è tessuta a fiori che sembrano viole, convolvoli e gelsomini, azzurri, rossi, gialli, violacei, tutti tra foglie di verde chiaro in campo di verde oscuro. La soffitta ha i travicelli decorati all'intorno d'una linea di giallo: ornati a rabeschi sono i fianchi delle porticelle poste tra le tappezzerie: il pavimento è di un rosso vivace interrotto d'alto in basso da cinque strisce verdi.

I colori sono distribuiti ad arbitrio, e vi si ripetono in onta de' precetti di Leonardo. L' azzurro oltramarino, forse per gusto ed ordine de' frati, vi è usato senza accordo e con tanta profusione che fe' invito a mani, non so se più ladre o indiscrete, a raschiarlo barbaramente in più luoghi con danno dell' opera. Il cielo, le montagne, i panni di Matteo, di Cristo, di Giovanni, di Pietro, di Bartolommeo sono o in tutto o in parte dello stesso tuono di azzurro senza varietà alcuna e con patente disarmonia. Anche le tinte delle carni sono monotone e pendono in rossiccio in tutte le figure, eccetto il san Giovanni che è d' una tinta assai buona e contrasta assai bene col vicino Giuda di color fosco abbronzato. Il colorito in generale non è nè armonico nè piacevole: le barbe bianche sono ombreggiate da un grigio ferreo, e staccano aspramente dalle tinte fortissime delle guance: i capelli, ove non sono come le barbe, foschi che danno in rosso cupo, secchi ed eguali tutti di colore e di maniera, con onde regolari e minute, non rammentano certo il sistema del maestro che tant' alto portò l' imitazione e la scelta in questa parte sì importante al decoro ed alla grazia delle teste. Ma il peggio sta nel disegno. Le figure sono generalmente tozze: le teste sono pesanti forse più che nella tavola di san Barnaba: le attitudini non sono libere nè facili: le mani, se si eccettuano quelle dell' apostolo Giovanni, sono storpie, or piccole or corte, e generalmente mal fatte e spiacevolissime. Ve ne sono alcune in cui le dita hanno le articolazioni rotte o forzate fuor di misura: altre, come una dell' apostolo Matteo, in cui la seconda falange delle dita fa un angolo minore che non è nella prima, il che è contrario all' operare della natura. Le forme de' piedi sono barbare affatto. Le orecchie sono talora fuor di luogo e tutte mancanti notabilmente nella parte inferiore. La figura del Salvatore non ha spalle, avendo un collo larghissimo senza muscoli: quasi tutte le altre figure hanno le parti mal corrispondenti fra loro e mancano sopra tutto, come quella del Redentore, nelle attaccature delle spalle e de' colli.

Non ostante sì enorme numero di difetti, quest' opera va tenuta in pregio per l' autorità della scuola, e per questa ragione io ne ho disegnato tutte le teste e gran numero d' altre parti accessorie; con che ne posso parlare con più cognizione che non farebbero gli osservatori superficiali ne' quali il giudizio è spesso travolto dalla seduzione de' nomi antichi, dall' indisciplinata fantasia e talora anche dall' interesse, iniquo sovvertitore delle opinioni. Ben è gravissima disgrazia che de' varj discepoli di Leonardo, il solo Marco abbia fino a noi tramandate le sue copie, e però ci manchi una guida onde discernere quanta parte abbia egli in esse trasfuso dell' originale, quanta del fare suo proprio. Quindi il solo mezzo, a mio parere, di ottenere qualche verità ne' giudizj intorno ad esse, è l' attribuire a Leonardo quanto vi si riconosce di buono, e credere del copiatore quanto vi si vede di contrario sì alle generali discipline dell' arte, come alle speciali di Leonardo. La parte che v' è di più lodevole parmi il carattere

di varie fra le teste, ed in ispecie di quelle nelle quali non fu esagerata l'espressione a danno delle forme. Ad ogni modo quest' opera è monumento da farne conto, e si debbe pubblica lode ai presenti possessori del convento, i quali non solo cercarono d' impedirne il deperimento, ma ne lasciano libero l'accesso a chi vuol vederla o trarne disegni.

COPIA DELLA CERTOSA DI PAVIA.

(1510 = 1514)

Dalle cose dette nell'articolo che precede questo, si può comprendere l'epoca, l'autore e il merito di quest'altra copia, di cui, perchè collocata in luogo famoso per altre opere, si trova menzione presso del Baldinucci che non ebbe notizia dell' antecedente. Essa è all' incirca della stessa grandezza della descritta di Castellazzo, ch' è quanto dire di forse un quinto più piccola dell' originale. Dalla Certosa di Pavia, in occasione di non so quali vendite di oggetti appartenenti a quel convento, passò nelle mani d' un negoziante milanese. È dipinta, come si disse, in tela, ed è sufficientemente ben conservata; solo è annerita di molto ove la biacca non sostenne le tinte. Alcune parti di essa sono d' altra mano, ed in ispecie i piedi che hanno dita enormi, e sono in tutto pessimamente eseguiti. Alcune teste, come nella copia di Castellazzo, sono belle e di molto rilievo: altre sono esagerate assai in ogni parte, e caricate oltremodo nell' espressione: alcune poi sono fuor di disegno affatto, come fra l'altre quella del Salvatore, e più ancora quella dell'apostolo Filippo. O l'Oggiono aveva mano assai ineguale, o si serviva di ajuti o discepoli troppo inesperti. Occorrono a quest' opera varie cose delle notate nell'antecedente, ch'è inutile il ripetere. Non descrivo ciò che si può scorgere dalla stampa che ne trasse il signor Frey, nella quale per altro i piedi sono diminuiti e notabilmente migliorati di forme. Del colore e d' altre cose che la stampa non sa mostrare, non posso parlare a dovere, perchè quantunque allorchè io abitava nella reale Accademia abbia per varj anni vista spesso e considerata molto questa tela, ivi posta presso lo scultore Franchi, ora non ne ragiono che di reminiscenza, stante che l'attual possessore, ritiratala presso di sè alla morte del Franchi, non mi ha permesso ch' io la vedessi. Me ne ha però proposto l' affitto anche per un anno per dugento luigi d' oro, al che non mi parve dover accondiscendere, soddisfatto, com' io era, d' averla altre volte esaminata; e con ciò mi scuso di non saperne dare più minuto ragguaglio.

Il pittore Santagostino nel suo libercoletto, pubblicato nel 1671, parla di questa copia, e la chiama *bella quanto l' originale*: ma quando poi parla dell'originale, dice, come già altrove osservammo, che *è tanto guasto, che poco se ne può godere con l' occhio.* Come abbia fatto il Santagostino a istituire il paragone fra

la tela visibile di Marco e l'originale di cui poco potea *godere con l'occhio*, è difficile l'indovinarlo: certo è che si cadrebbe in enormi sbagli in fatto d'arti, quando si desse molto valore ai giudizj de' secentisti (9). Un giudizio non meno esagerato in favore di questa copia si ha da Bartolomeo da Siena certosino, di cui leggasi il passo nelle note (10). Dice anch' egli, al modo del Santagostino, quantunque scrivesse quasi mezzo secolo prima, che *vix ægreque* si poteva al suo tempo godere del bello dell' originale. E ciò che prova che questo frate poco intendeva le cose dell' arte, anzi non sapeva che traintenderle, è l'encomio singolare che fa della testa del Salvatore di questa copia, esaltandola come cosa divina sopra l'originale che Leonardo aveva in tal parte lasciato imperfetto: e per l'appunto si combina che, come assai bene mi ricordo e la stampa in parte il dimostra, la testa del Salvatore di Marco, oltre i notati errori di disegno, è dura, affettata, e non solo lontana dall' espressione che ancora in mezzo a tanta ruina si va nell'originale indovinando, ma lungamente inferiore altresì a molte teste dell' opera stessa e tra le altre a quella di Giacomo il Minore. In prova poi dell' entusiasmo affettato di questo buon frate basti il vedere che, sebbene altamente decanti la sua tela, non si prese cura nemmeno d' informarsi dell' autore; la qual cosa non può non cadere in mente a chiunque osserva con amore un' opera d' arte che si crede stimabile. Comunque però esagerati sieno i giudizj del certosino e del pittore, questa pittura, ad onta d' esser opera di più mani e ad onta di molti altri difetti, al pregio dell' antichità unisce, al pari di quella di Castellazzo, l'autorità della scuola. Ma abbiamo per essa un solenne argomento della libertà, di che già ragionammo, delle antiche copie, perchè essendo almeno nelle parti più importanti d' una istessa mano e questa e la descritta di Castellazzo, non pertanto sono fra loro sì differenti che se si eccettui la composizione, quasi non si direbbero derivare dallo stesso originale. Con ciò si conferma che Marco le ha tratte entrambe dalla copietta di san Barnaba, nella quale non vi sono nè i piedi, nè le tinte de' panni, le quali cose furono in gran parte fatte arbitrariamente nell' una e nell' altra copia.

COPIA DI GIOVANNI PEDRINI.

(15..)

Nel manoscritto del Mazzenta, citato dal Venturi, si fa menzione d'una copia del Cenacolo di mano del Pedrini, il quale dal padre Sebastiano Resta è posto fra gli scolari del Vinci. Ignoro se esista e dove esista tale opera. Potrebbesi congetturare che fosse o quella dell' Escuriale, se non fu fatta espressamente per ornare quell' edifizio, o quella di san Germano, le quali da varj scrittori diconsi entrambe indeterminatamente della scuola di Leonardo.

COPIA DI S. GERMANO IN PARIGI.

(1517 *circa*)

Il magnanimo re Francesco Valese voleva far segare la parete intera del Cenacolo onde trasportarla in Francia, ma non trovò chi s' incaricasse d' impresa di tanto pericolo. Il Bottari dice che se Leonardo ne fosse stato richiesto, vi sarebbe senz' altro riuscito, e cita in conferma le trasportazioni eseguite in Roma dallo Zabaglia. Ma non riflette che queste, oltre che si trattava di moli minori, avvennero in luoghi piani pel corso di due o tre miglia, e che la bisogna sarebbe riuscita altramente, quando con tali macchine si fosse trattato di scorrere le leghe a centinaja varcando il Moncenisio e la Savoja o qualunque altro sbocco in Francia. Chè se la difficoltà stava nel richiederne Leonardo, egli fu al servizio del re Francesco in tempo che questi teneva il Milanese, ed è probabile che fra loro ne fosse fatta parola, conchiudendosi essere il taglio dell' Istmo. V' ha chi attribuisce a Lodovico XII questo ardito pensiero, ma per la natura sua e per più gravi autorità storiche appartiene al Valese, il quale non potendolo mandare ad effetto, ordinò una copia del Cenacolo che parrebbe dover essere stata commessa ad artefice di buon nome. Essa fu da alcuni scrittori attribuita al Luino vecchio, ma non v' è intorno a ciò alcuna buona o antica autorità. Fu probabilmente portata in Parigi intorno al 1517, cioè due anni dopo che la vista dell' originale aveva acceso tanto desiderio nell' animo del re. Ivi fu posta in san Germano d'Auxerre, e secondo il Lépicié nella sala d' unione dei fabbricieri, dove stette fino ai disordini dell' ultima rivoluzione, nel qual tempo è da credere sia stata distrutta, non trovandosene ora notizia o vestigio. Così almeno mi fu riferito da più d'uno. Si legge ricordo di questa copia nelle opere del D'Argenville, del Le Comte e d'altri molti che copiaronsi al solito a vicenda. Certo che se fosse stata di mano di Bernardino Luino, e quindi la migliore di quante ne esistono, sembra che se ne sarebbe tenuto conto anche al tempo de' tumulti di Parigi, nel quale si pensò sempre a porre in salvo le opere importanti dell' arte; talchè la sua perdita mi dà congettura della sua mediocrità.

COPIA D'ESCOVENS.

(1520 *circa*)

Dalla copia di san Germano fu copiata quest' altra che il contestabile di Mommoransì fe' fare pel suo castello d' Escovens, ed è strana cosa che da chi ne fa menzione, la nipote dell' originale si dice più bella della figlia donde ha origine, nuovo argomento della poca critica de' lodatori di tali opere. Nelle

giunte del Bottari alla Vita di Leonardo si legge che questa d' Escovens era ancora benissimo conservata al suo tempo. Anche di questa come dell' altra dond' è tratta, s' ignora l' autore. L' esser questa detta migliore pare assicurarci che quella di san Germano, lungi d' essere di Bernardino, fosse di mano mediocre; chè se fosse stata altrimenti, non sarebbe da credere che la copia cavatane la vincesse in bellezza. E se quella era mediocre, mediocrissima sarà questa, e perchè fatta in tempi di nessuna critica e di facile contentatura in questo genere, e perchè destinata a star lungi assai dall' originale, e perchè in fine i Francesi a quell' epoca, secondo che dice il Cellini, in fatto d' arti erano ancora gente grossa, e non godeano che da pochi anni il frutto della protezion generosa con cui il gran re Francesco animò ogni nobile disciplina. Rimane da aggiungere che non si andrà lungi dal vero credendo che quest' opera sia stata mal pagata ed eseguita da artefice di poca fama; perchè se fosse stata ben pagata, sarebbe stata eseguita in Italia sull' originale; e se fosse stata commessa ad artefice distinto, questi non l' avrebbe copiata da un' altra copia.

COPIA DI SAN BENEDETTO PRESSO MANTOVA.

(1525 *circa*)

Ad onta di lunghe ricerche e di viaggi fatti per veder questa copia, non posso per anco parlarne che sull' altrui autorità. Essa è attribuita a frate Girolamo Monsignore converso domenicano, scolaro di Andrea Mantegna, e fu fatta pel convento di san Benedetto in Polirone. Fu dipinta in tela a olio, e vendutosi, alcuni anni sono, quel convento coi mobili e co' quadri che l'adornavano, fu trasportata in Sassuolo in casa del compratore. Questi da oltre un anno, per non lasciarla esposta alle conseguenze della guerra e delle sedizioni, mandolla con moltissimi altri quadri in Modena, dove è di presente rotolata e incassata (11). Senza l' autorità del Vasari, sarebbe quasi da sospettare che questo cenacolo non sia altrimenti copiato da quello del Vinci. Io lo pongo pertanto in serie fra le copie appoggiato a quanto egli ne dice: ma ognuno sà che questo autore scrisse per lo più di reminiscenza, sempre di fretta, e spesso coll' ajuto altrui e su quanto venivagli da altri asserito. Se frate Girolamo dipinse due cenacoli ne' due refettorj di san Domenico in Mantova e di san Benedetto in Polirone, questi possono essere stati di sua composizione, e la prima volta che il Vasari fe' ricordo di tali opere e dell' autore, cioè nella vita di fra Giocondo, non dice altrimenti che l' uno de' cenacoli fosse copiato da quello di Leonardo; ed ivi certo era il luogo di dirlo, dove di fra Girolamo e di suo fratello Francesco più degno pittore ragiona largamente. Solo poi nella vita di Girolamo da Carpi, ove di nuovo parla delle pitture di san Benedetto, soggiunge: *Nel medesimo*

luogo è di mano di un frate Girolamo converso di san Domenico nel refettorio in testa, come altrove s'è ragionato, in un quadro a olio ritratto il bellissimo Cenacolo che fece in Milano a s. Maria delle Grazie Lionardo da Vinci, ritratto dico tanto bene ch'io ne stupii; della qual cosa fo volontieri di nuovo memoria avendo veduto quest'anno 1566 in Milano l'originale di Lionardo tanto mal condotto che non si scorge più se non una macchia abbagliata, onde la pietà di questo buon padre renderà sempre testimonio in questa parte della virtù di Leonardo. E qui il Vasari credè aver già detto ciò che in questo passo asserisce, ma s'inganna, come in molte altre occasioni; e quel che è più singolare, nè di questo stupendo cenacolo, nè de' Monsignori si trova ricordo alcuno nella sua prima edizione. Forse accrebbe confusione alla sua memoria l'opera di Francesco nell'altro refettorio de' francescani pure in Mantova, *la quale,* dic'egli, *rappresenta il Salvatore in mezzo ai dodici Apostoli in prospettiva, che sono bellissimi e fatti con molte considerazioni, fra i quali vi è un Giuda traditore con viso tutto differente dagli altri e con attitudine strana, e gli altri tutti intenti a Gesù che parla loro essendo vicina la sua passione.* La quale descrizione rammenta alquanto il Cenacolo vinciano, e può avere avuto parte ad illudere lo scrittore ed a fargli dire quanto abbiamo citato. Aggiungo a queste osservazioni, che il Lanzi (che sembra però parlare anch'egli sull'altrui autorità) dice che la copia del Monsignore è nella libreria, non già nel refettorio, come scrisse il Vasari. Il Cadioli mantovano la dice nel refettorio e cita il Vasari, egli che essendo pure dell'arte potea ragionarne coll'opera sott'occhio e servirsi poi per un di più, se il credea, di quanto il Vasari lasciò scritto. In fine e per memoria di alcuni che videro l'opera sul luogo e per quanto asserirono in addietro gli agenti del presente possessore che ora la tiene in Modena, il cenacolo in tela che fu tolto da san Benedetto, è una imitazione di quel di Leonardo di mano di Camillo Procaccino, eseguita liberamente senz'altro ritenere dell'originale che l'ordine delle figure. Chè se veramente (ch'è pur d'uopo far conto dell'autorità del Vasari) esiste una copia del Cenacolo di mano di fra Girolamo, mi ristora alquanto del non averla vista il leggere che questo sant'uomo trattava l'arte freddamente, e dal Vasari stesso non è chiamato se non *ragionevole dipintore:* laonde non è da credere che l'opera sua potesse gran fatto somigliare alla vinciana, e perchè egli era d'una scuola diversissima ne' principj, in particolare del chiaroscuro e del colorito, e perchè fatta soltanto sopra qualche disegno lungi dall'originale. Per ispiegare poi in qualche modo la perdita della copia del Monsignore e la sostituzione di quella del Procaccino, non saprei altro congetturare se non che quella prima sia stata rubata o distrutta nell'orribile sacco di Mantova e de' contorni, avvenuto nel 1630, e che i frati la facessero rifare in Milano, non già da Camillo che a quel tempo era morto, ma da qualcuno de' tanti suoi imitatori, le cui opere ne portano il nome, del quale colla ordinaria loro mediocrità hanno diminuita la fama.

ARAZZO VATICANO.

(15..)

Non mi è riuscito di trovare con precisione in qual tempo sia stata fatta l'antica copia in arazzo che credo si serbi tuttavia in Vaticano, assai consunta dal tempo. Se si crede al padre Resta che ne parla nel suo Indice del Parnaso de' pittori, essa fu fatta eseguire da Francesco I, onde farne dono a papa Clemente, e fu tratta dalla copia di san Germano. Sembra che questo arazzo sia stato anticamente guastato per mala custodia o per altre ragioni, poichè fino al tempo del Bottari, che ciò dice in una postilla ad una lettera del giovane Mariette, *era per l' antichità tanto lacero, che non se ne potea più far conto alcuno.* Sembra anche che abbia subito varj risarcimenti. Ad ogni modo non può affatto servire per dare idea dell' originale, non solo come copia di copia, ma per le tante alterazioni nelle fisionomie, ne' panni, ne' colori e in somma in ogni parte. Il fondo poi, forse per alludere al vino eucaristico, è convertito in un pergolato che campeggia sul cielo, lieta invenzione, ma qui affatto fuor di luogo ed oltremodo contraria alla severità della composizione. Oltre i citati Resta e Bottari, parlano di quest' opera il Lanzi, il Fiorillo ed altri. Il Fiorillo anzi dice che per isbaglio dell' arazziere vedesi in quest' opera una mano di san Giovanni con sei dita, la qual cosa fu detta dal Cochin sull' originale. Io ho visto più volte in Roma questo tappeto, ma mi parve tanto esagerato e difettoso in ogni parte, che non l'ho mai attentamente osservato, nè mi ricorda d' aver visto lo strano errore rammentato dal Fiorillo.

DI GUGLIELMO DELLA PORTA.

(1530)

Nella Vita di Leone Leoni e d' altri, racconta il Vasari che Guglielmo della Porta *in Milano attese con molto studio a ritrarre le cose di Lionardo da Vinci che gli fecero grandissimo giovamento.* Il Baglioni ne dice altrettanto. Anche il Resta dice lo stesso nell' Indice del suo Parnaso de' pittori (12). È da credere che principalmente sul Cenacolo studiasse Guglielmo: ignoro però se esista avanzo di siffatte opere. Io ne volli dar cenno per norma di chi ne trovasse di tali da poterglisi attribuire.

COPIA IN ARGENTO.

(1530 = 33)

Di quest' epoca all' incirca sarà stata eseguita la copia accennata dal Comanini, la quale era probabilmente fatta a bassorilievo cesellato. La pongo in questo tempo, perchè nel 1533 avvenne il matrimonio di Enrico II con Caterina de' Medici, per errore detta Margherita dal Comanini di cui riveggasi il passo a carte 42. Di queste copie in rilievo esisteva di già un esempio alla Certosa di Pavia, dove il nostro Cenacolo fu imitato in marmo da Biagio Vairone, valente scultore, che morì l' anno 1513.

COPIA A OLIO GIÀ NEL CONVENTO DI CASTELLAZZO.

(1540 *circa*)

Un' altra copia del Cenacolo si vede in un podere poco discosto da Castellazzo, appartenente ai signori Carli di Milano. È questa in tela a olio, e le figure vi sono grandi poco oltre la metà del naturale. Fu, a quanto apparisce, diminuita alquanto lateralmente ed accresciuta in altezza onde appropriarvi una cornice non sua, e adattarla a luogo più stretto del destinatole da principio. L' opera non è spregevole, ma non vanta autorità alcuna, essendo senza dubbio copia della copia a fresco di Marco in Castellazzo. Essa fu sempre in quel convento finchè alla soppressione de' girolomini fu venduta con altri quadri e mobili per ottanta lire. Il copiatore non ha tralasciata la mano di Tommaso, nè il coltello di Pietro, nè la saliera rovesciata; solo nella tappezzeria ha fatto un drappo verdastro a suo modo, superiormente ornato d' una frangia male imitante l' oro. Anche le aperture che stanno fra le tappezzerie sono quali nella copia di Castellazzo, e quelle che stanno a dritta del Salvatore, veggonsi illuminate dallo stesso lume che rischiara tutto il Cenacolo, e ciò ancora più evidentemente che non è nell' opera di Marco. Oltre l' indicata tappezzeria introdusse il copista altre cose di suo arbitrio, ma sono di poca importanza, come i piatti e le vivande variate a capriccio, il pavimento ornato di grandi rettangoli gialli e rossi, un cagnolino nel mezzo del quadro ecc. Il tuono generale dell' opera supera in effetto l' opera a fresco per la maggiore armonia, per non avere que' grigi ferrigni ne' capelli d'Andrea, di Pietro e di Taddeo, e per aver tinte più accordate ed alquanto meglio variate ne' panni. I capelli però sono quasi tutti d' un colore uniforme tendente al rosso bruno, tinta prediletta da Marco. La tunica di Giacomo di Zebedeo è di un bel giallo dominante, con ombre tendenti al verde, ed anche ciò prova che se tal panneggiamento

si vede talora sì oscuro nelle copie, ciò avvenne perchè inavvedutamente vi fu adoperato il giallo santo o altro caduco colore. Questo lavoro d'ignota mano debb' essere stato eseguito poco prima della metà del secolo decimosesto. Il podere o cascina dove si conserva, si chiama *Belcazzule.*

COPIA PRESSO IL SIGNOR DAY IN ROMA.

(1540 = 50)

Questa copia a olio in tela è alta poco più di due braccia e mezzo, e poco meno di cinque e mezzo larga. Sembra anteriore alla metà del secolo decimosesto. Nel piatto di mezzo v'è un agnello intero. Matteo è barbato: imberbe è Bartolommeo. Arbitrarie sono le tinte de' panni: egualmente arbitrario è il fondo e gli accessorj. Vi si vede la mano di Tommaso. Giuda ha i capelli rossi. V'è anche la solita saliera rovesciata. Il pregio principale di quest' opera è il non vedervisi quelle esagerazioni e caricature che in quasi tutte le altre si veggono, sì antiche come moderne. Senza qualche autorità scritta credo impossibile indovinarne l'autore. Dai molti arbitrj, specialmente ne' colori, si giudicherebbe tratta da un semplice disegno, anzichè da bozzetto o copietta minore fatta direttamente dall' originale.

COPIA NEL CONVENTO DELLA VETTABBIA IN MILANO.

(1560 *circa*)

Nel refettorio del convento della Vettabbia a sinistra dell' antico ingresso vedesi una copia del Cenacolo di Leonardo. Il refettorio è assai meno alto di quello delle Grazie, ma è all' incirca della stessa larghezza, che tutta rimane occupata dalla pittura, tranne due piccioli pilastrini dall' un lato e dall' altro. L'architettura vi è dipinta ad arbitrio. Ad onta della tanta indicata larghezza, le figure non sono più grandi del naturale, e sebbene fra loro discostate più assai che nell' originale, sono assai meno facili e pronte nelle attitudini, le quali anzi riescono imbarazzate e false. Non conosco la maniera di questo pittore che debbe aver fatta tale opera prima della rinnovazione della scuola lombarda, nella seconda metà del secolo decimosesto. Egli ha forse creduto di dare espressione maggiore alle figure coll' esagerare le mosse delle teste, tanto semplici a un tempo ed affettuose nell' originale. Giacomo il Maggiore sopra tutti sembra un uomo stranamente cruciato da tormenti. Ma è inutile il dare minuti ragguagli intorno a quest' opera, non essendo tale da fare autorità. Essa conserva bensì in generale il movimento e la disposizione delle figure, ma non

v' è neppur l' ombra del fare di Leonardo nel resto. Anche il lume è preso a man destra per servire alla posizione delle finestre, mentre per la stessa ragione nell' originale è a sinistra.

COPIA NEL REFETTORIO DEL CONVENTO DELLA PACE IN MILANO.

(1561)

Il Lomazzo fece in sua gioventù questa copia che debb' essere stata condotta a fine al principiare del 1561. Sembra ch' egli stesso ne facesse poco conto, almeno in età matura, perchè nella Vita che di sè stesso scrisse, avendo circa cinquant' anni, non la tenne degna d' essere noverata fra tante opere minori ch' ivi descrive. Ne' suoi *Grotteschi* però ne fa ricordo in un sonetto del libro secondo, nel quale, per ragionare del Chiocca suo allievo e d' altri, prepone le due seguenti quartine:

Pianse mesto Francesco Re di Franza,
Quando il Melzi che morto era gli disse
Il Vinci, che in Milan mentre che visse
La Cena pinse ch' ogni altra opra avanza.
Questa ritrassi anch' io in quella stanza
Dove mangiano i frati senza risse
Nella Pace, ove da niun mai si misse
Disturbo nella lor antica usanza.

Questi versi debbono essere di poco posteriori all' opera che, a dir vero, pari ai versi, è meno che mediocre, e non fa autorità alcuna, tanti sono gli arbitrj e il mal garbo con cui fu condotta. La parete sulla quale è dipinta a fresco, è larga quattordici braccia e mezzo, ed alta sei e tre quarti. Il fondo fatto a capriccio ha due strane aperture divise da un pilastro che fa campo alla testa del Salvatore. Tali aperture sono un rettangolo largo più di due volte l' altezza, bizzarra e mal solida forma. Esse continuano ne' muri laterali in luogo de' soliti arazzi, e tra l' una e l' altra avvi un meschino pilastruccio dorico, cui risponde un unico triglifo a piombo nel fregio. Non meno arbitrarj sono i colori de' panni; sparute assai sono generalmente le tinte delle carni; trascurato il carattere; storpiato in fine malamente il disegno. Il fondo, in mezzo alle strane novità ed alla riprovevole architettura, ha almeno qualche pregio d' esecuzione, e dimostra miglior pratica che non il resto, talchè si direbbe d' altra mano. Mal a proposito il Du-Fresne, che pur era buon critico, lodò questa meschina produzione, e dal di lui giudizio su di questa si può argomentare quanto valga il giudizio del Santagostino e di Bartolommeo da

Siena sopra quella della Certosa, e d' altri sopra altre. Il Bianconi nella prima sua *Guida* fa le meraviglie che il Lomazzo, il quale in quest' opera giovenile fece, come ei dice a ragione, *piedi giganteschi da far paura* (13), divenuto cieco indicasse poi accuratamente le proporzioni del corpo umano. Quanto maggiore sarebbe stato il suo stupore, se avesse saputo che i precetti del Lomazzo sono di forse dieci anni anteriori alla sua cecità, e di poco posteriori se non contemporanei alla sua copia, come dimostrai nel primo libro. Da ciò si può dedurre che nelle arti del disegno è più facile il dire che il fare.

Un' altra copia di questo autore pose il De Pagave nel suo elenco delle copie del Cenacolo, e la dice dipinta nel Monastero maggiore; e ciò ch' è più singolare, l' assicura *assai bella e conservata.* Sulla sua fede il Fiorillo, il Della Valle, l'Amoretti ed altri hanno ripetuto lo stesso; ma la copia di fatto non esiste. Di questo sbaglio stravagante in uno scrittore milanese furono probabilmente cagione le poche figure che in una cappella della chiesa sono state imitate dagli apostoli del Vinci, e stanvi in rappresentazione di spettatori della crocifissione di Cristo. Forse anche il fu un cenacolo d' invenzione dello stesso Lomazzo, dipinto a tempra, che stava altre volte in refettorio, e ch' io, molti anni sono, feci trasportare nell' accademia reale (14).

COPIA NELLA CHIESA DI PONTE CAPRIASCA.

(1565)

Uno de' pregi, a mio credere, principali di quest' opera che occupa quasi tutta la larghezza della parete che sta dicontro all' altar maggiore della chiesa parrocchiale di Ponte, è l' avere inscritti i nomi di tutte le figure. L'accordarsi di tai nomi colla storia, come nel secondo libro abbiamo diffusamente osservato, prova la buona origine di questa iscrizione che forse fu copiata da simile anticamente esistente sotto l' originale. Essa è pertanto nell' ordine che qui si trascrive:

S. BARTHOLOMEVS, S. IACOB M̅I̅, S. ANDREAS, S. PETRVS, IVDAS, S. IOHAN̄ES, IESVS X̅P̅V̅S̅, S. IACOBVS M̅A̅I̅ (15), S. THOMAS, S. FHILPPVS (*sic*), S. MATTHEVS, S. THADEVS, S. SIMON.

L' opera che è abbastanza ben conservata, è eseguita a fresco con molta facilità, ma con poca finezza. Le figure sono grandi al naturale. Il pittore la debbe aver tratta da un semplice disegno a chiaroscuro, non vedendovisi ne' colori molta relazione coll'originale. V'è di notabile, che non vidi altrove, il braccio

di Pietro ignudo dal gomito in avanti. Mancavi la mano di Tommaso, e deboli generalmente sono i caratteri delle teste. Non v'è però nulla in esse di dispiacevole o di esagerato. L'autore ha abbandonato, come molti altri, la semplice disposizione del campo dell'originale, ed ha moltiplicati inutilmente gli adornamenti delle pareti. Non istimò oltre ciò opportuno di lasciar campeggiare la testa del Salvatore nel cielo; ma finsevi in vece, con espediente consimile all'adottato dal Lomazzo, due sole aperture lateralmente, tenendo chiusa la parte di mezzo fra quelle. In tali aperture veggonsi effigiati il sacrifizio d'Isacco e l'offerta del calice a Cristo nell'orto di Getsemani. Queste composizioni originali del pittore sono deboli ed alquanto trascurate, e ciò appare essere fatto assai più per generale abito dell'autore che per volontaria trascuranza di cose accessorie. Circa al tempo in cui l'opera fu dipinta e circa chi la dipinse, piacemi qui trascrivere una lettera colla quale il cortese paroco di Ponte ragguagliò recentemente un amico che di tai cose il richiese.

Ponte Capriasca, 12 *novembre* 1809.

Intorno all'autore della pittura di questa chiesa di Ponte non so dirle altro, solo che fu fatta da uno scolaro di Leonardo da Vinci, del che fui assicurato in occasione della visita qui fatta dalla felice memoria del fu nostro arcivescovo Visconti, per memoria esistente nell'archivio della cancelleria arcivescovile di Milano. Ma il nome non so se vi resti registrato. Noi qui a Ponte non abbiamo altra cognizione di tal autore fuori che dall'antica tradizione pervenutaci dai vecchi di questo comune, ora tutti trapassati, da me con premura da loro indagata e ritenuta in mente, e porta questo: Che era un giovane brillante qui rifuggitosi da Milano, ove per qualche sua bizzarria giovenile o pittoresca era venuto in disgrazia del Governo circa l'anno 1520. *Ponte allora era assai più popolato che adesso, e trovando qui ricovero, eccitò gli uomini di questo comune a provvedergli de' colori, chè per non istare ozioso bramava di occuparsi a dipingere qualche cosa in questa sua chiesa. Fu provveduto di tutto, e dipinse il cenacolo sul disegno di quello che Leonardo all'intorno di quell'epoca aveva dipinto o dipingeva sul refettorio del monistero delle Grazie in Milano, ove si tiene che detto giovane lavorasse assieme e sotto la scuola del suo insigne maestro. Oltre il cenacolo nel quale imitò bene il maestro, fece qui altre pitture, ma a sua idea e con fretta, perchè dopo qualche tempo riconciliossi, e riparti da Ponte. Si ha per costante tradizione, come sopra, che questo comune non gli faceva altro che le spese del vitto, e che all'epoca della sua partenza lo vollero questi uomini pagare, ma ricusò qualunque paga, e dopo molte istanze l'obbligarono ad accettare un donativo di scudi settanta del paese: s'indusse ad accettarlo, ma subito andò in questa piazza di Ponte, e tosto chiamati i più poveri del comune, ad essi tutti li distribuì, ed anzi esso donò a questa chiesa*

una fascia di seta rossa che usava portare alla cintola, e qui esiste ancora ad uso di Continenza feriale. Tutto questo ho rilevato per fatto certo dai vecchi miei parrocchiani ecc.

Anton Maria Meneghelli,
curato di Ponte Capriasca.

Un ragguaglio a questo esattamente conforme ebb' io, sono quasi tre anni, dallo stesso paroco, e ne scrissi ricordo allorchè mi recai a Ponte per vedere e disegnare quest' opera coll' ajuto dell' ottimo signor Lavelli pittore. Qualunque sia il valore che dare si voglia a questa tradizione, vi è di certo notabilmente esagerata l' antichità dell' opera e vi è confusa l' epoca dell' originale. Per le ricerche che feci fare da persona atta e diligente nell' archivio arcivescovile, non trovai altro che risguardasse l' opera di Ponte, se non un decreto del cardinal Federico Borromeo, col quale ordina che si dipingano le pareti meridionali della chiesa, il che non pare sia stato eseguito (16). Pure se, dietro la tradizione che contiene sempre qualche parte di vero, e dietro la maniera del dipinto, è permesso di spingere più in là le congetture, io non temerei di asserire che questa copia è di mano di Pietro Luino.

Questo Pietro fratello di Evangelista e di Aurelio, tutti figli del gran Bernardino, male fu confuso dal Lanzi con Pietro Gnocchi discepolo d'Aurelio. Il Lomazzo in un sonetto consacrato a quest' amabile famiglia di pittori poeti, dopo aver portato Bernardino alle stelle per la virtù della pittura, aggiunge:

E vostra fama sale
Ancor più in alto per l' arte del porre
In versi quel che in mente vi trascorre.
E a questa meta corre
Ciascun dei tre vostri figliuol, *tra' quali*
Evangelista e Pietro *sono uguali*
Nel pinger: ma più vali
Tu, Aurelio, la cui mente più alto spira,
Come per l' opre tue si vede e mira.
Oltre che in dolce lira
Dolce canti i pensier e i tuoi disegni,
Dispiegandoli in versi ornati e degni.
E perchè ognun v' insegni,
Tutti tre *siete di pel biondo e vago*
Qual fu del vostro genitor l' imago (17).

E qui è da notare che non si parla affatto del valor pittorico di Pietro, ma solo vi si dice che uguagliava nel dipingere il di lui fratello Evangelista, lontani entrambi dal valore di Aurelio: il quale artificioso silenzio prova che il Lomazzo

non aveva molto di che lodare, e che questi due non distinguevansi gran fatto con opere originali; e questa copia il dimostrerebbe per Pietro, come opera la quale, sebbene non priva del tutto della grazia di quella felice scuola, non vanta però alcun vigore di disegno nè altra potenza d'arte. Lessi poi inscritto in uno degli archi della chiesa l'anno 1565, che deve certamente indicare l'epoca di qualche risarcimento o riadornamento, e quest'epoca si accorderebbe perfettamente alla età di Pietro che al par de' fratelli fu amico del Lomazzo (18). Concorre a confermarmi in questa mia opinione il vedere introdotti in questa copia il Cristo all'orto e il sacrifizio d'Abramo, le quali storie già aveva dipinte Bernardino nel cenacolo che fece per gli zoccolanti di Lugano, e che dietro la paterna autorità avrà Pietro introdotte nel suo. Ma per ultima conferma della mia asserzione osservisi nell'unica cappella della chiesa il quadro che sembra a olio, dipinto su finissima tela, e che rappresenta la Vergine col putto, sedente sulla Santa Casa portata da tre angeletti. Nello spazio al di sopra della Vergine vedesi un Dio Padre, nell'inferiore san Giovanni e santa Caterina. Sebbene non si legga su questo quadro nome o data alcuna, la maniera lo fa giudicare dell'autore del cenacolo. Ma osservato il quadro, osservinsi con diligenza sull'altare dell'istessa cappella due angeli di rilievo intagliati all'antica. Essi tengono da una mano un candelabro, dall'altra una targhetta svelta o scudo gentilizio. Nella parte superiore di essa targhetta vedesi in piccolo la medesima Nostra Donna del quadro che abbiamo descritto; nella inferiore vedesi un piccolo lupo. Se il piccolo lupo che nel paese si chiama precisamente *Luín*, non è lo stemma di Luini, io non saprei qual altro potesse meglio a quella famiglia convenire. Che per altro il fosse, mel fa credere anche il Vasari che forse per esso chiamò il padre di Pietro, Bernardino *dal Lupino:* come similmente fe' il Cesariano che *De Lupino* lo nomina nel suo commento a Vitruvio sotto il capo primo del terzo libro. Che poi sì il quadro della cappella come la copia del Cenacolo sieno di Pietro anzi che di Evangelista, l'appoggio alle seguenti lettere inscritte in entrambe le targhette PE · LV ·, cioè *Petrus Lupinus* o *Luinus.* Accordandoci ora colla tradizione che dice che un giovane pittore, senz'altra spesa che del vitto e de' colori, adornasse di pitture la chiesa, è facile il credere che vi lasciasse anche il dono de' candellieri col suo stemma, desideroso, secondo l'uso di que' tempi, che di lui rimanesse ricordo in quella terra. Ma come non si può a queste opere concedere l'antichità che porta la tradizione; così non si accorda troppo quel generoso disinteresse dell'autore col suo esser profugo per ragioni politiche o civili. Con un altro colpo da antiquario si taglierebbe anche il nodo di quest'ultima difficoltà. In un antico disegno che fu già del padre Sebastiano Resta ed ora sta nell'Ambrosiana, e che sebbene di poca importanza, non rappresentando che un piede, pure è certamente opera del Vinci, lessi scritto di pugno del Vinci stesso, oltre

più cose che non fanno al caso nostro, il nome di un *Bernardo da Ponte di Val di Lugano.* Ora perchè non potrebbe questo Bernardo essere il famoso pittore padre di Pietro, che così senza diminutivo è chiamato dal Lomazzo in più d'un luogo? Di lui, come di tant'altri artefici nostri, s'ignora la patria, e dal solo suo cognome, senz'altra autorità, venne creduto di Luino sul Lago Maggiore. Il Ceresio in oltre fu sempre fecondo d'ottimi ingegni nelle arti del disegno, e da secoli manda artefici, non che per tutta Italia, in Ispagna ed in Russia. Roma stessa deve al Ceresio l'elevazione de' suoi obelischi. Di più il casato de' Luini nel Luganese più frequente che altrove, l'incertezza della vera patria di Bernardino e la memoria scritta da Leonardo non debbon lasciarsi inosservati del tutto. Se Ponte vantasse sì fatta gloria, diverrebbe in allora naturale che Pietro figlio di Bernardino avesse passato qualche tempo al paese paterno, qualunque fosse la cagione ch'ivi il conducesse: si spiegherebbe facilmente come per amor di patria, sebben forse egli nascesse altrove, gratuitamente vi decorasse la chiesa di sue pitture: si spiegherebbe finalmente come i suoi paesani volessero ad ogni modo compensarlo il meglio che poteano, e com'egli generosamente distribuisse agl'indigenti il premio a lui destinato.

Ma per uscire una volta dalle sterili campagne delle congetture e per tornare alla copia, conchiudo che la cosa per me più importante che vi ho trovata, è l'accennata iscrizione per la quale ho potuto più facilmente penetrare nelle intenzioni dell'autore, che nel secondo libro ho tentato di sviluppare.

COPIA NELL'ESCURIALE.

(1565 *circa*)

Se si crede al Carducho, la copia che ancora esiste nel refettorio del collegio dell'Escuriale fu fatta fare da Filippo II; e Francesco De los Santos che copia il Mazzolari, dice nella sua *Descrizione dell'Escuriale* che a quel re fu presentata in Valenza, e che è sì ben fatta che poco più può essere l'originale. Lo Ximenes che aggiunse alla Descrizione del De los Santos un catalogo de' più segnalati artefici che abbellirono l'Escuriale delle loro opere, loda di nuovo questa copia ove parla di Leonardo. Don Antonio Ponz nel suo *Viaggio di Spagna* la dice anch'egli assai buona e meritevole che se ne faccia gran conto. Il *Vago Italiano* nel tomo secondo delle sue *Lettere* ne fa pure grande encomio, ed assicura (il che non sarebbe però molto) che sia la migliore delle copie che si conservano all'Escuriale: *Tanto rassomiglia*, dic'egli, *all'originale da me veduto in ogni sua bella parte, e massimamente nella maestà, nella vaghezza e nelle arie nobilissime delle teste.* Il qual giudizio senz'altra aggiunta fu copiato dal Conca nella sua *Descrizione odeporica* della Spagna.

In questa serie di scrittori che si copiarono a vicenda l' un l' altro, non si legge memoria di chi abbia fatta quest' opera, e ignorandosene l' autore, manca, per chi non la vede, la sola scorta onde giudicare del suo merito. Siccome però mi par verisimile ch' essa sia stata fatta espressamente pel luogo dove fu posta, considerata l' epoca in cui il re Filippo mandò ad effetto o il suo voto o l' idea di Carlo V, erigendo il sontuoso edifizio dell' Escuriale di cui pose la prima pietra nel 1563, sembra evidente che non si possa tal copia porre in epoca a quella anteriore; ed è anzi da credere che parecchi anni dopo sia stata eseguita, adornandosi a poco a poco quel magnifico luogo. In allora si tocca ad una età, la quale, tranne il Melzo vecchissimo, non vantava più alcun allievo di Leonardo, e in cui l' originale aveva di già sofferti i danni, di che fanno testimonio gli scrittori citati nel primo libro. Da tali osservazioni non risulta grande autorità per una copia destinata a paese lontano in cui le arti non erano ancora molto elevate e conosciute, e dove trattandosi di un ritratto di sì mirabile e famoso originale, si doveva con poco sforzo ottener grande effetto. Ciò non ostante, il signor Le Brun pittore francese che vidi l' anno scorso in Milano di ritorno dalla Spagna, mi assicura che questa copia, oltre l' essere benissimo conservata, è a molti titoli pregevole e in generale di buon carattere: non seppe però nemmen egli, sebbene esperto conoscitore delle maniere delle varie scuole, indovinarne o sospettarne l' autore. Il signor Giorgio Wallis, valente pittor di paesi, che ha veduto quest' opera in questo stesso anno 1810, mi assicura che è di molto annerita, e che il colore vi sta per cadere a cagione dell' umido grande che domina quel luogo nel verno, e del gran caldo che vi regna l' estate. Un simile danno dic' egli che hanno sofferto quasi tutte le dipinture in tela che sono all' Escuriale, cioè che tutte sono degradate dall' esser loro antico per annerimento e per iscrostamento. La copia però da lui veduta da vicino e da lui asserita ragionevole, non ha avuto verun ritocco. I quali recenti autorevoli testimonj del suo pregio, sebbene non si accordino sul suo stato presente, mi sembrano migliori elogi di quest' opera che non tutti i citati di scrittori poco esperti dell' arte o pregiudicati per altre ragioni.

NEL MONASTERO DI S. VINCENZO IN MILANO.

(1570 *circa*)

Anche il refettorio del soppresso monastero di san Vincenzo vantava il suo cenacolo. Esso è dipinto a fresco e le figure sono grandi al naturale. La maniera somiglia a quella de' discepoli di Aurelio Luino. Pietro Gnocchi, forse il più distinto fra loro, aveva dipinta in gran parte la chiesa: si potrebbe credere che sua parimente fosse la pittura del refettorio. Se è sua, non gli fa grande

onore, essendo lavoro mediocrissimo per disegno e per colorito. È però molto notabile un nuovo sviluppo che l'artefice diede alle figure in questa libera imitazione anzi che copia. La figura di san Tommaso, in vece di stare dietro quella di Giacomo il Maggiore, vedesi qui isolata e col braccio e la mano sinistra esattamente nell'atto che la detta mano che in molte copie si vede, fa supporre; di che si è di già ragionato nel secondo libro.

COPIA DI SESTO CALENDE (19).

(1581)

Nell'antica chiesa parrocchiale di san Donato in Sesto Calende, la quale si chiama anche al presente l'abbadia perchè tale fu anticamente, sulla parete sinistra della cappella detta di san Pietro, vedesi una meschina copia del Cenacolo dipinta a fresco, alta braccia quattro ed once otto, e larga braccia dieci e once sette e mezza. Nel fondo in luogo della porta e delle finestre che l'autore soppresse, si veggono due compartimenti o quadri, l'un de' quali rappresenta la nascita d'Eva, l'altro il peccare d'Adamo. Colla nascita d'Eva alluse il pittore alla cagione del peccato: col peccar d'Adamo alluse alla cagione del sacrifizio di Cristo. Osservansi in questa copia infiniti arbitrj. È inutile il notare le mancanze che vi si scorgono in varie parti, poichè vi manca nel tutto disegno, colorito ed ogni sana parte dell'arte. Nella disposizione delle gambe assomiglia alquanto alle copie di Marco, con che potrebbesi congetturare che almeno per questa parte la quale al tempo in che la copia fu fatta, era già perduta nell'originale, fosse stata tratta o dalla copia di Castellazzo o da quella della Certosa di Pavia. Da due cartelli dipinti nelle pareti laterali del quadro sappiamo per due iscrizioni chi 'l fece e chi l'ordinò. Sarebbe desiderabile per la storia dell'arte che simili iscrizioni si leggessero in tutte le pitture più importanti; ma sventuratamente abbondano più nelle opere mediocri che nelle buone.

La prima che vedesi a destra di chi legge porta le seguenti parole:

(*sic*) IOANNES BAPTISTA
TARILLVS DE CVREIA
VALLIS LVGANI PINGE
BAT · ANNO 1581 ·

L'altra a sinistra dice:

SOCIETAS SANCTISSIMI
CORPORIS XPI EX ELE
MOSINIS HOC FIERI
FECIT = ANNO 1581 (20).

Chi si trovasse ozioso a Sesto e fosse spinto dalla curiosità a vedere questa copia, ristori il tempo che vi perderebbe, coll' osservare la pittura a fresco del battistero, la quale, sebbene abbia molto sofferto, dà ancora sufficiente idea di bella e savia composizione, ed è certamente opera d' un allievo della scuola leonardesca. Un gruppo di dottori che ragionan fra loro, è composto maestrevolmente ed è di ottimo stile.

Questa abbadia è antichissima di forse mille anni, ma fu per la maggior parte modernamente rifatta, non che risarcita. Vicino al battistero vi è un' antica tavola a scompartimenti in fondo d' oro, non senza merito per l' età sua. Sebbene se ne ignori l' autore, può dare idea dell' arte di quattro secoli fa. In una sagrestia della chiesa sotterranea vi sono pure de' freschi di un' antichità assai remota. Vi è di singolare un angelo sedente che suona un violino tedesco. Sopra la porta poi della chiesa esternamente si vede una Vergine col putto e un san Rocco, opera assai antica della quale è autore un Bernardino Molina.

COPIA DI PIETRO PAOLO RUBENS.

(1600 = 10)

Poco dopo il millesecento dee porsi la piccola copia del Cenacolo fatta dal Rubens. Esiste al presente in Madrid presso il duca di Hijar. Ho udito dire da chi l' ha veduta che è talmente tradotta nella sua maniera, che appena si riconosce donde proviene. Forse è quella che servì per la stampa del Soutman.

COPIA NELLA PINACOTECA AMBROSIANA.

(1612 = 16)

Benedetto Sossago, nel quarto libro de' suoi Epigrammi pubblicati nel 1616, alluse principalmente a questa copia ordinata dal cardinale Federico Borromeo, allorchè cantò que' versi:

Dum caput expirans, Pictor Leonarde, reclinas,
Gallorum dominus brachia supposuit.
Ecce tuas tabulas Federicus servat ab ævo;
Hic mentis custos, corporis ille fuit.

E veramente questa copia, quantunque non presenti le figure che dalla mensa in su, è la sola pienamente autorevole e fatta assolutamente all' oggetto di conservare, per quanto in allora si poteva, la memoria del moribondo originale. Il ragguaglio che sono per darne, è tratto da quanto scrisse e pubblicò lo stesso cardinale nel suo libro intitolato *Museum* (21). Questo valentuomo che sì bene

intendeva il valore di tanta opera, veggendola prossima all' ultima sua ruina, imaginò di trovar modo con che ripararvi. Chiamò a sè un pittore esperto e diligente, e mostrandogli il vicino pericolo di tutto perdere, lo impegnò a trarne copia il meglio che si potesse. Ciò debb' essere avvenuto intorno al 1612 o poco dopo, come si può giudicare dall' epoca in cui furono stampati i versi del Sossago. L' artefice, disperando dell' esito dal vedere le croste dell' intonaco cadenti, e il più delle figure guaste o svanite, deluse da principio la lusinga concepita dal cardinale d' averne un intero ritratto, e solo si offerse di copiarne qualche testa di quelle in cui era minore il danno del tempo e delle altre circostanze. Accontentossi di mala voglia il cardinale, e affrettando non pertanto il lavoro, cominciò ad averne due o tre teste delle quali fu oltremodo soddisfatto, e il pittore, veggendo l' opera riuscirgli meglio che non s' aspettava, prese animo a seguire e accrebbe colle proprie le speranze del cardinale. Così dopo gran tempo, con infinito tedio e suo e d' altri, in molte riprese, tutte le tredici teste furono ridotte come ora si veggono. E perchè il pittore volle poter d' appresso osservare le minute cose di ciascheduna, non si servì già d' una sola gran tela per tutte, la qual cosa l' avrebbe costretto a copiare lungi molte braccia dal modello; ma in tante piccole tele quanti sono i principali gruppi, le dipinse, indi compiuta l' opera riunì il tutto con quell' esattezza che potè maggiore. Della fede ed accuratezza posta in questa impresa non si può dubitare, poichè oltre che il pittore graticolò e lucidò ognuna delle teste, ebbe la sorte di trovare a quel tempo gli antichi dintorni della stessa grandezza, de' quali ora, per quante ricerche io m' abbia fatte, non ho potuto rinvenire memoria alcuna. In questo modo giunse ad ottenere il suo intento il buon cardinale il quale aveva carissimo questo lavoro sopra gli altri del suo museo, prevedendo di quanta utilità poteva un giorno riuscire, siccome solo vero deposito de' pochi rimasugli della più grand' opera del Vinci. Egli vi fece inscrivere le seguenti parole che dallo stile si scorgono dettate da lui:

RELIQVIAE COENACVLI FVGIENTES HAC TABVLA EXCEPTAE SVNT
VT CONSERVARETVR LEONARDI OPVS.

Così si può dire col Bosca, *Ostendimus item exemplum vinciani Cœnaculi, quod ille* (Vincius) *pulcherrimum in triclinio dominicani cœnobii ad ædem gratiarum descripserat.* E ne abbiam debito alla provida mente del Borromeo, la quale, segue a dire il Bosca, *cœnæ illius imaginem pingi jussit in tabula, cum sævientis aquilonis afflatus dominicanæ cœnationi historiam fere totam abstulerit.* Egli è certo pertanto che questa copia, al tempo in che fu fatta, doveva produrre un bonissimo effetto; ma il genere de' colori che vi furono impiegati, l' ha fatta di tanto annerire che in alcuni luoghi non si giunge a scorgere qual tinta

vi si volesse imitare. Questo generale abbassamento de' colori che tolse tutta l'armonia dell' opera, e l'esser essa collocata in alto in una sala ricca di altre opere insigni, anzi precisamente al di sopra del mirabile cartone originale della Scuola d'Atene, furono cagione che rimanesse a lungo inosservata, e che nessuno degli artefici del disegno che studiarono l'opera di Leonardo, ad essa avesse ricorso. Del ragguaglio con cui il cardinal Federico illustra questo monumento, sebbene fosse stampato al suo tempo, non s' impresse che una dozzina al più d' esemplari per uso della Biblioteca e Pinacoteca, costume che quel cardinale tenne in tutte le prime edizioni de' varj suoi opuscoli, per tal ragione quasi del tutto sconosciute. Rara parimente è la seconda edizione del suo *Museo* procurata in Firenze dal Gori, nè credo che altra ne esista. Oltre ciò nella Pinacoteca non se ne solea tenere nessun esemplare nè della prima nè della seconda, e sarebbe stato, a dir vero, poco utile per le continue mutazioni ed aggiunte, e negli ultimi tempi per le perdite fatali delle cose migliori. Ad ogni modo non si tenne questa copia in quel conto che meritava, e ad onta degli elogi del Borromeo che aveva buon giudizio e senso non volgare per le cose delle arti, appena venne modernamente chiamata *non ispregevole.* Intanto da questa sola, perchè per testimonio non solo contemporaneo, ma della persona stessa autorevolissima che la commesse, *graticolata e lucidata*, si ha un' idea giusta e precisa della disposizione esatta e del grado vero de' moti delle figure. Si vede parimente per essa dove era maggiore, dove meno sensibile il guasto dell' originale. La testa del Salvatore è la men buona di tutte, da che si può congetturare che nel dipinto del Vinci, non solamente era imperfetta, come da più sani storici siam fatti certi, ma che anche quel primo imperfetto lavoro doveva, più d' altre molte parti dell' opera, aver sentite le ingiurie degli anni, ed esser tale da non potersene avere una ragionevole imitazione. Perciò il copista in questa testa più che altrove si abbandonò alla propria maniera, e non riuscìgli opera degna del suo modello (22). Anche nelle mani del suo san Filippo apparisce ammanierato e licenzioso, e richiama alquanto il fare di Giulio Cesare Procaccino di cui forse fu discepolo. Così trovansi alcuni panni negligentemente eseguiti, e alcune altre parti trasandate con incuria, e tutto ciò probabilmente non tanto per tedio d'una lenta fatica, quanto per la ruina e mancanza totale di dette parti nella parete delle Grazie.

Resta ora a dire dell' autore, ignoto al Fiorillo e agli altri che di questa copia parlarono: e fu un Andrea Bianchi, milanese, sòprannominato il *Vespino.* Ma nulla v' ha fra le opere stampate che ce lo ricordi, tranne alcuni passi del Sormani e del Torre che parlano di qualche suo lavoro, e il Füessly che copiò quegli autori. Egli però fu stimato assai dal lodato fondatore dell'Ambrosiana, il quale non solo ricercollo per affidargli l'opera del Cenacolo, ma lo incaricò di gran numero di altre copie di opere insigni, come si può fra le note

vedere (23). Dai suoi lavori appare assai diligente nell' imitare la maniera leonardesca (chè in quella quasi esclusivamente si esercitò copiando o da Leonardo o da' suoi imitatori), e si vede, eccetto quanto al di sopra notai, dimentico affatto della propria. Ma a sì fatta precisione nell' imitazione del disegno e del carattere non aggiungeva che una mediocre pratica di colorire, talchè le opere sue sono per lo più annerite e in molte parti presso che perdute, e specialmente in quelle nelle quali il colore non è sostenuto dal bianco di piombo. Le cose sue migliori, oltre alcune parti del Cenacolo, sono alcune teste in tavola tratte da opere distrutte del Luino il vecchio, e forse d' altri della scuola vinciana. In queste ha evidentemente usato miglior metodo, migliori mestiche, e forse imprimiture bianche o almen chiare. S' ignora l' anno in che nacque, e quello in che morì questo pittore: forse fu vittima, come Daniello Crespi e tant' altri valentuomini, della peste del 1630, sì fatale alla nostra città.

COPIA NEL MONASTERO DI S. MICHELE ALLA CHIUSA.

(1626)

Dalla scuola di Camillo Procaccino o pure da quella de' fratelli Roveri, detti i *Fiammenghini*, debb' essere uscito l' autore della mediocre copia che ancora si vede nel refettorio del soppresso monastero di san Michele alla Chiusa. Quest' opera è dipinta a fresco: le figure vi sono di grandezza naturale. È arbitraria in ogni parte, e vi sono di più aggiunte varie figure che portano delle vivande. Il fondo imita la continuazione della volta del refettorio e rimane aperto con vedute di architetture e di paese. In un cartello, posto al di sopra di quest' opera, si legge l' anno 1626 in cui pare essere stata eseguita. Nulla in essa si vede che sia degno dell' originale.

NUOVA COPIA IN SAN BENEDETTO DI MANTOVA.

(1631)

Se la congettura intorno alla copia del Monsignore e le asserzioni di alcune persone degne di fede da me interrogate avessero fondamento, a quest' epoca può, come vedemmo, collocarsi la copia che venne sostituita all' antica, fosse nella libreria, fosse nel refettorio di san Benedetto in Polirone.

COPIA NELLA GALLERIA DI MONACO.

(1650 *circa*)

Sono debitore della notizia di questa copia a S. A. il Principe Reale di Baviera, il quale ama molto e protegge generosamente le arti, e allorchè fu a Milano nel dicembre del 1808 onorò più volte di lungo esame i miei studj sopra Leonardo. Nè limitossi la bontà del lodato principe ad informarmi di tal opera che si conserva nella magnifica galleria di Monaco: egli si compiacque di mandarmene una copia in disegno lucidata dal quadro; della quale gentilezza gli conserverò sempre infinita gratitudine. L'opera è attribuita a Niccolò Possino, su di che dalla vista del solo disegno non si può giudicare. Il fondo è arricchito di molte colonne, e gli accessorj sono cambiati ad arbitrio. Cambiata parimente è l'attitudine di Matteo ed alterate notabilmente quelle di alcuni altri de' commensali. Il quadro è alto un braccio e un quarto circa, e largo poco oltre due braccia.

COPIA GIÀ NEL CONVENTO DELL' OSPEDALETTO.

(1660 *circa*)

Io vidi, molti anni sono, questa copia in tela a olio, ma altro non so ricordarmi se non che non era tale da farsi osservar lungamente. Le figure sono di grandezza naturale: il disegno debole; il colorito sbiadato e senza vigore. L'ho sentita da alcuni attribuire ad uno de' Piola di Genova. Esiste ora in Venezia.

COPIA NEL REFETTORIO DI SAN PIETRO IN GESSATE.

(1675 *circa*)

Agostino e Giacinto figli, e probabilmente discepoli di Giacomo Antonio Santagostino, sono gli autori di questa copia fatta già pel refettorio de' gesuiti in san Fedele, tolta poi di quivi per esser posta nel refettorio dell'orfanotrofio di san Pietro in Gessate ove al presente si vede. Essa è dipinta a olio sopra una tela d'un terzo circa minore in grandezza della parete sulla quale è dipinto l'originale, essendo la sua altezza di braccia cinque e once tre milanesi, e la larghezza braccia dieci e mezzo.

Desiderosi gli autori di conservare nello spazio stabilito la massima grandezza delle figure, le accostarono fra loro quanto poterono sulla linea orizzontale; ma per acquistar mole, perderono infinitamente dal lato de' moti che divennero languidi

e falsi, perchè fra loro impediti e privi di quello slancio e di quella prontezza per cui è mirabile il Cenacolo vinciano. Il totale anneramento dell' opera, in cui furono impiegati colori non resistenti al tempo e troppo oleosi, la cattiva imprimitura, il fumo e l' umido de' cibi, cui da quasi un secolo e mezzo sta esposta, sono cagione non solo dell' adombramento d'ogni tinta, ma della perdita totale dell' effetto, sempre debolissimo in ogni opera di questi autori. In mezzo però agli arbitrj infiniti di questa copia che al par di molte altre potrebbe meglio dirsi un' imitazione, non si scorgono le ordinarie caricature degli altri copiatori, e la testa di Giuda specialmente conserva molta espressione senza le stravaganti deformità che si osservano in particolare nelle copie di Marco.

I fratelli Santagostini furono, al pari del padre loro, mediocri pittori di pratica. La loro maniera è una debole mistura di quella di Giulio Cesare Procaccino di cui fu discepolo Giacomo Antonio, e dell' altra più fiacca del cavaliere Del Cairo. Agostino pubblicò nel 1671 il librettino in 16.° che già citammo, in cui diede un catalogo delle più insigni pitture della nostra città, pieno, a dir vero, d' errori, d' inesattezze e di ridicole esagerazioni, ma non pertanto di qualche utilità, per non esservi di meglio a quella infelice epoca. A ragione l'Argelati (24) desidera che quest' opuscoletto venga riprodotto *meliore criterio* e colle necessarie aggiunte; e più sarebbe ora da desiderarsi e perchè venissero con miglior cura conservate le cose che ci rimangono, e perchè si potesse aver notizia del luogo ove stanno al presente le molte che vennero traslocate.

Questo Agostino Santagostini o di Sant' Agostino non debb' essere diverso dall' incisore dello stesso nome, menzionato dal padre De Angelis nelle Notizie degl' Intagliatori aggiunte all' opera del Gandellini.

VARIE ALTRE COPIE MINORI.

(*Dal* 1550 *in avanti*)

L' autore del libro intitolato *Como ed il Lario*, dove ragiona de' quadri della *Gallietta*, scrive come segue: *Insigne, per esempio, è la copia della rinomatissima Cena di Leonardo, e tiensi fattura di Francesco Monsignore. L' esattezza e l' abilità vi spiccano del copista, e questo dipinto è sull' asse.* Mi duole dovermi allontanare dal parere dell' illustre autore cui debbonsi molte notizie intorno alla storia delle arti di Como; ma non pretendendo io mai colla mia distruggere l' altrui opinione, procedo liberamente nella esposizione de' miei divisamenti anche allorquando si oppongono all' altrui autorità, sul cui valore, come su quanto la pratica e l' amor dell' arte mi fa dire, giudicheranno, quando che sia, coloro che tai cose intendono ed hanno in pregio.

Questa tavoletta adunque, larga due braccia e un quarto circa, e poco oltre un braccio alta, è dipinta assai mediocremente, ed è opera debole in tutte le parti dell' arte. Nel modo generale somiglia alquanto alle note copie di Marco, se non che è un poco meno caricata nelle fisionomie. Anche le tinte somigliano in gran parte alle usate da quell' autore, e i capelli specialmente vi danno in quel solito suo rosso bruno come nella copia di Castellazzo. Le mani e i piedi annunziano la stessa origine, essendo in tutto senza grazia e mal disegnati. Vi si scorge la mano di Tommaso che prende il coltello; la qual circostanza avvalora la mia congettura circa il tipo donde deriva. Tutta l'opera è ritoccata generosamente da mano inesperta, il che contribuisce a scemarne il pregio. Ciò che in essa sarebbe più degno di nota, se l' opera fosse più importante, si è l' iscrizione *F. G. M.* di carattere antico e originale, la quale vedesi sulla tovaglia a sinistra dello spettatore. Ma nemmeno tali lettere si accomodano alla opinione del citato autore che attribuisce questo lavoro a Francesco Monsignore. Meglio si accomoderebbero a *Fra Girolamo Monsignore* suo fratello, se l' opera non fosse almeno di mezzo secolo posteriore e se la maniera dell' opera fosse degna di lui. Ma ad ogni modo credo impossibile indovinare dalle indicate iniziali chi fosse l' autore di tal copia, perchè il poco merito di essa lo dimostra oscuro e lo condanna ad essere escluso dagli abbecedarj anche più numerosi.

Chi avesse pertanto occasione di vedere questo quadretto, si pascerà assai meglio la vista osservandone un altro che gli sta collocato al di sopra, rappresentante la Vergine col putto, due angeletti e sei persone benissimo ritratte dal naturale in atto di orare. La composizione ne è semplice e graziosissima. Osservi anche, come opera uscita dalla scuola di Leonardo, un quadro di ricca e bizzarra invenzione che rappresenta Enea che visita Didone in Cartagine.

Assai più pregevole mi parve una copietta esistente in Castelmarte presso il signor Giulio Ferrario. Essa è di pari altezza con la descritta, ma è di circa tre once men larga. Non ha nota veruna onde poterne arguire l'autore: l'epoca dovrebbe di poco eccedere la prima metà del secolo decimosesto. Non vi si vede il solito ornamento delle tappezzerie: vi si veggono bensì le portine laterali da molti copisti soppresse, e qui sono alte come la porta e le finestre del fondo. Non vi si veggono altre cose notabili, ma, ad onta di varj difetti e di molto abbassamento nelle tinte, parmi doversi a questa il primo luogo fra le copie piccole da me viste, eccettuandone però la descritta di san Barnaba, la quale, sebbene non superi questa in disegno, la supera in antichità e in autorità di scuola.

Un' altra simile in grandezza a quella della Gallietta è posseduta in Milano dal signor segretario Masera. Apparisce della stessa epoca delle antecedenti o di poco posteriore. Le tinte vi sono arbitrarie, e vi si vede il solito annerimento de' verdi e degli azzurri prodotto dall' uso del verderame, del giallo santo, dell' indaco e d' altri colori fallaci che non reggono al tempo. A differenza di

molte altre questa copia pare derivare dall'originale delle Grazie: quindi le teste sono moderate nelle forme assai più di quelle che provengono dalle copie di Marco. In generale vi domina una semplicità ed un'armonia maggiore che in altre non si scorge; ma il disegno n'è debolissimo, le figure pesanti e il tutto senza grazia. Non vi manca la mano di Tommaso. Il Salvatore ha il capo poco inclinato come nell'originale. Le teste non hanno aureole. Non credo possibile indovinarne l'autore, non riscontrandovisi alcuna delle maniere conosciute.

Dello stesso tempo apparisce eseguita una copietta in arazzo che si conserva in Milano presso il proposto di sant'Ambrogio. Le figure di poco vi eccedono il mezzo palmo in altezza: sono alquanto tozze, e richiamano un tal poco la maniera di Bernardino Lanino: con che potrebbesi avere qualche barlume di lontana congettura circa la scuola dell'autore. Vi è indizio della solita saliera rovesciata. Manca la mano sinistra di Tommaso. Pietro tiene nella destra il coltello, ma non appoggia il carpo al fianco: quindi l'atto è meno pronto ed espressivo, ma non lascia d'essere naturale. Taddeo non tiene la sinistra appoggiata alla mensa. La testa del Salvatore è stata modernamente mal risarcita. Il fondo antico manca, e fu male restituito in seta bianca. Il complesso del lavoro non è spregevole, e vi ha qualche testa di buon'aria e carattere. Le attitudini però sono stentate e pochissimo serbano dell'espressione dell'originale.

Un'altra copia parimente d'ignota mano, larga ventisei once circa ed alta venti, mi venne comunicata dal signor Commerio pittore. Si accorda in epoca colle tre descritte. Il carattere di varie teste, la molta inclinazione di quella del Salvatore, il paese del fondo, certe righe gialle ne' travicelli ed altre note facili a riconoscersi la fanno credere derivata dalla copia a fresco di Marco. Le tinte, già alterate a capriccio dal pittore, soffersero anche grave alterazione dal tempo, specialmente negli azzurri e ne' verdi anneriti al solito per mala scelta e mal uso de' colori. Il pavimento è fatto a marmi di varie tinte: v'è la mano di Tommaso: le teste hanno le aureole. Anche questa, come il più delle altre grandi e piccole, non fa autorità che dove si accorda colle migliori.

Nell'istesso tempo all'incirca in cui furono fatte queste copie, fu, cred'io, fatto anche il disegno grande che stava per l'addietro presso i conti Casati e che da molti scrittori è attribuito a Leonardo. Esso è alto circa quattordici once ed è largo tre braccia e un quarto. Il suo pregio principale sta nell'antichità, e che che ne dica il Carli nelle note al poemetto latino sull'Intaglio, sembra lavoro eseguito di reminiscenza o pure sopra qualche schizzo in piccolo, cosa usata sovente in que' tempi. Chi bramasse averne un'idea, vegga la stampa che ne trasse il signor Domenico Aspari, professore dell'accademia reale, nella quale però credette di dover sopprimere i piedi, perchè quelli che vedonsi nel disegno sono di moderno risarcimento, dal De Pagave attribuito al Sassi. Coloro

che credettero quest' opera di mano di Leonardo non sapeano che fosse il disegnare, non che il disegnare di tanto uomo.

Per un secolo circa, dopo l' epoca di queste opere, non mi avvenni nè in piccole copie nè in disegni, se si eccettuano due cattive miniature in pergamena, le quali, anzi che copie, possono chiamarsi arbitrarie imitazioni. La copietta poi a olio che si vede nella galleria dell' arcivescovado, alta poco oltre once sedici e larga men di ventotto, sembra fatta dopo la metà del secolo decimosettimo e non ha pregio d' arte che vaglia. Un' altra, fatta forse al finire di quel secolo o al principiare del seguente, esiste presso il signor Marco Cigalini; nè vanta migliore autorità, eseguita, com' è, arbitrariamente in ispecie nel fondo d' infelice architettura, adorno di pilastri e bassirilievi. Non è però che dalla metà del secolo decimosesto alla metà del seguente non siensi fatte copie piccole e disegni in buon numero. Le stesse copie maggiori che abbiamo descritte provano che ne furon fatte varie minori, sulle quali quelle prime grandi soleansi eseguire. Molte altre ne saranno state fatte da pittori per loro studio privato, perchè, sebbene l' opera fosse perduta per l' effetto generale, pure dovea conservare qualche parte sana, e almeno il poco che vi si vedeva, era di mano dell' autore, e dovea bastare per attirare gli studiosi.

Dopo il risarcimento del Bellotti che fu del 1726, cominciano di nuovo a vedersi copie piccole, disegnate e dipinte. Sono facili a riconoscersi e alla cattiva maniera e alla mano di sei dita data barbaramente dal Bellotti a Giacomo il Maggiore, creduto Tommaso. Ho veduto, da questo tempo fino al ritocco del Mazza, cinque disegni e alcune copie colorite, il tutto pessimo. Uno di que' disegni era di mano del padre Gallarati che ne fece anche una copia in miniatura, larga circa due braccia, della quale si trovano elogi nel Giornale di Roma e nella Guida di Milano stampata nel 1778 in francese. Ma ad onta di quegli elogi e ad onta degli ajuti che il Gallarati mendicò da tutti i pittori del suo tempo che proverbiavano la sua opera col titolo di *pila dell' acqua santa*, la copia riuscì mediocrissima; nè poteva essere altrimenti, non avendo il Gallarati che una meschina pratica senza alcuna scienza. Migliori d' assai furono alcuni disegni fatti da poi da pittori francesi e italiani, per quanto però permise lo stato dell' originale e la maniera di ciascheduno; nè dee rimanere senza ricordo una grande miniatura recentemente eseguita in avorio da una signora milanese, al cui proposito mi si fa luogo di accusare di troppa modestia e ritrosia in mostrare le loro opere, varie gentili e valenti coltivatrici del disegno della nostra città, per lo che a danno del vero, sebbene con apparente giustizia, si crede dagli stranieri che le belle arti sieno fra noi meno che altrove care e pregiate presso il bel sesso.

Ma per chiudere competentemente i ricordi delle copie, e per non lasciare incompiuta la serie cronologica delle autorità che hanno servito per la mia cui

serbo l'ultimo capitolo del presente libro, credo non poter senz'accusa tacere delle stampe del Cenacolo, e parmi non debba riuscir discaro che qualche cosa io aggiunga intorno alle imitazioni più notabili di questa celebre opera.

DELLE STAMPE DEL CENACOLO.

Cominciando adunque dalle stampe, io son d'avviso che fra gli artefici di primo grido nessuno sia stato dagl'intagliatori trattato meno discretamente di Leonardo. Nel tempo che le opere sue erano in buon essere e facevano la meraviglia del mondo, non vi fu intagliatore di vaglia che pensasse a tramandarcele in modo che di quelle fosse degno: quando poi cadde in pensiero di occuparsene a qualche buono intagliatore, le opere che più importavano, erano spente del tutto. Se il Raimondi che ci serbò qualche pezzo del cartone di Michelagnolo, avesse fatto lo stesso di quello di Leonardo, ben altra idea si avrebbe della battaglia d'Anghiari, di quella che ci serbò l'Edelink copiando una caricatura del Rubens. Chè se poi o egli o il Ghisi o il Vico ci avessero tramandato un diligente intaglio del Cenacolo, son certo che si avrebbe per esso più assai dell'opera originale che non si ebbe da tante licenziose copie, esagerate presso che tutte di espressione e di forme, e troppo in generale lontane dall'idea che dell'opera del Vinci ci fa concepire, anche senza riguardarne gli avanzi, la sola tanta sua fama, ottenuta in un tempo sì fecondo di opere eccellenti. Ma la fortuna ha voluto altrimenti, e le più antiche stampe del Cenacolo sono di mano debole e sconosciuta, e lungi dal recarci qualche notizia dell'originale, lo storpiano sì malamente che pessime imitazioni anzi che copie si dovrebber chiamare. E s'esse sono pure rarissime, non si dee credere che tal rarità provenga dalla bellezza loro: al contrario ne fu cagione il dispregio in cui furono tenute, siccome opere di rozzo magisterio e inette allo scopo di rappresentare in qualche modo il dipinto di Leonardo.

La prima pertanto che si conosca e che ho potuto osservare nella ricca collezione di stampe antiche e rare de' signori Maino e Stork, pare fatta prima del secolo decimosesto. Essa è larga circa tre quarti di braccio ed è men d'un quarto alta; intendo l'esemplare da me visto, il quale fu diminuito per alto e per largo, e per alto più notabilmente. Questa stampa, come ho avvertito altrove, debb'essere stata eseguita, lungi dall'originale, su qualche schizzo o disegno scorrettissimo in ogni parte. Le teste si somigliano quasi tutte; le mosse sono alterate; le distanze cangiate; l'effetto nullo. Vi manca la mano di Tommaso: Pietro non ha il solito coltello: Matteo è barbato: Giuda ha bensì la borsa, ma non l'abito stravagante che si vede nell'originale e nelle copie migliori: ha in vece una tunica comune non ristretta alla scollatura da lembo ornato come le altre, ma semplice ed aperta come le tuniche volgari romane. In un cartellone

appeso alla tovaglia leggesi con alcune abbreviature: *Amen dico vobis quia unus vestrum me traditurus est.* Nel fondo vedonsi certe casette di cattiva forma e fuor di prospettiva. Presso l' apostolo Simone vedesi un brutto cagnolino: piedi, panni, mensa, tutto v' è fatto ad arbitrio. Ogni cosa in fine dimostra che quest' opera fu fatta soltanto per una memoria della composizione, e sventuratamente sì fatto progetto cadde in mente ad artefice ignorantissimo, il quale ornò l' opera a suo modo di quegli accessorj che dettògli il capriccio. Fra questi è notabile un gran pesce posto nel piatto che si vede davanti al Salvatore. Se la cattiva maniera e le tante altre licenze dell' opera non dimostrassero che questo pesce vi fu posto dall' artefice a capriccio senz' alcuna erudita veduta, si potrebbe in esso riconoscere il mistico pesce di Tobia, il simbolo di Cristo, quello pel quale i cristiani furono per sino chiamati *pescicoli.* Può in tal proposito vedersi la Dissertazione del camaldolese Costadoni e l' altra di Pier Tommaso Ansaldi, nelle quali si ragiona a chiare note *del gran pesce Cristo*, *anzi della sua carne cotta sul Golgota:* opera lodata da Giovanni Lami nelle Novelle letterarie. Che peccato che que' *dissertatori* non conoscessero questa stampa!

Nella stessa collezione ho veduto un' altra stampa che sembra essere stata copiata dall' antecedente ed è in fatti a rovescio. Fanno anche così giudicarla le teste barbate, le fisionomie, le mani, ecc. Nel fondo sono chiuse le finestre e la porta: in vece sono da un lato aperti i quadrati delle tappezzerie. In alto v' è una gran tenda, la qual cosa si vede ripetuta nella stampa del Soutman. Vedesi anche il pesce avanti a Cristo, con che confermasi l' indicata origine di questo meschino intaglio. La parte inferiore manca nell' esemplare da me veduto; quindi non so se vi fosse scritto il nome dell' autore.

Dopo queste che certamente sono le più antiche, avvene un' altra, all' acqua forte parimente, d' autore sconosciuto, la quale non supera in pregio le antecedenti: solo le agguaglia in rarità. Non so poi se debbasi porre per quarta quella intagliata all' acqua forte dal Soutman o un' altra a bulino che sembra di scuola tedesca o fiamminga. Parlando di quella del Soutman, dico riconoscersi meglio la Gerusalemme del Tasso nelle traduzioni in dialetto milanese o bergamasco, di quello si riconosca in questa stampa la maniera di Leonardo. Il Mariette non mostra buon giudizio dicendo in essa ben inteso il chiaroscuro.

L' altra a bulino è pessima per ogni parte ed ha molte capricciose variazioni specialmente nel campo.

Da queste si salta fino alle stampe che diedero il Caylus, il Ryland e l'Aspari, tratte da tre diversi disegni tutti creduti originali. A dir breve passarono ben trecent' anni senza che il povero Cenacolo fosse onorato d' un intaglio ragionevole. Son persuaso che la sua ruina fu in gran parte cagione di questa dimenticanza, ma non dubito che vi abbia contribuito non poco anche il mal gusto delle arti che dominò per l' appunto allorchè fiorirono forse i più eccellenti

intagliatori. In fatti quando negli ultimi tempi cominciarono nuovamente a salire in istima le belle opere antiche, tosto il Cenacolo, comunque fosse sì mal condotto, fu da varj artisti disegnato in misura da potersi intagliare; e finalmente nel 1800 l'egregio signor Rafaele Morghen ne pubblicò in Firenze una stampa diligentissima, la quale, come può dirsi la prima, così, non dovendosi contare i *rintagli* che ne fecero il Rainaldi ed altri, è finora l'ultima dell'opera di Leonardo. Dissi l'ultima, presa per quanto poteasi dall'originale, perchè la stampa del signor Frey che apparve alcuni anni dopo, fu fatta sulla copia della Certosa di Pavia.

La finezza pertanto dell'esecuzione e l'eccellenza di alcune parti nella stampa di Firenze la fanno riguardare come una delle più nobili produzioni dell'autore, non meno che dell'arte. A coloro però, gli occhi de' quali non si lasciano abbagliare dal lenocinio de' tagli, duole di non trovare in questa insigne stampa espresso il carattere di Leonardo, mentre vi s'incontrano non poche cose estranee del tutto al suo modo di pensare e d'operare. E duole non meno il vedere che non è facile che alcun altro intagliatore tenti per ora lo stesso argomento, sgomentato a ragione dal nome dell'illustre autore che lo ha preceduto, non che dai molti veri pregi dell'intaglio, anch'essi di arduo conseguimento, i quali, uniti alle attrattive della composizione ed alla fama universale dell'opera originale, han renduto la stampa di cui ragioniamo, ricercatissima e preziosa in ogni parte d'Europa. Pure a chi bene osserverà, sarà prontamente manifesto esservi ancora molto a fare onde avvicinarsi alla maniera del Vinci, e mancare fors'anche al già fatto precisamente le parti più squisite dell'opera, e quelle per l'appunto nelle quali più il Vinci si distingueva, come sarebbero la dolce ed equilibrata distribuzione de' lumi motivata in ogni menoma parte, la mirabile varietà delle parti simili ne' diversi personaggi, come de' capelli, delle mani, de' piedi, ecc.; la finezza e forza dell'espressione, la concinnità delle parti col tutto; la prontezza de' moti, la grandezza de' caratteri, la precisione senza minutezza, la grandiosità senza negligenza; quello stile in somma morbido, non molle, deciso, non duro nè aspro, vero sempre, sapiente, profondo; quello in fine che caratterizza il restitutore della greca pittura, il sublime Leonardo. Le quali cose, essendo ora esaurita la prima stampa, qualora per l'esimio autore di quella che pure con lode d'ognuno intraprese due volte la Trasfigurazione di Raffaello, non fossero sufficiente stimolo ad intraprendere di nuovo il Cenacolo, potrebbero accender l'animo di tale intagliatore fra noi (25), che ha ingegno e mano da soddisfare, ove il voglia, i più sottili ed esigenti conoscitori. Il che se avvenisse, sarebbe avverato quel quasi augurio dell'editore torinese del Baldinucci, che vedemmo nel libro primo, e la nostra città nella quale nacque e perì l'opera originale, le avrebbe in allora resi tutti que' tributi con cui poteano le arti tramandarne ai posteri la memoria.

DELLE IMITAZIONI DEL CENACOLO.

Vuolsi ora dar qualche cenno delle imitazioni; chè anche per esse si può avere qualche luce intorno l' opera da cui derivano.

La più antica ch' io abbia potuto rinvenire, è quella che già altrove accennammo, di Biagio Vairone, la quale vedesi alla Certosa di Pavia in un bassorilievo di marmo bianco in piccole figure. La varietà de' panneggiamenti e le tante altre mutazioni farebbero quasi credere che l' autore avesse avuto intenzione di mascherare un plagio, anzichè dichiararsi imitatore.

Ben altramente operò quel plastico che tradusse fedelmente in tredici statue di terra grandi al naturale le tredici figure di Leonardo, e ne ornò la cappella detta del Cenacolo nel tempio di Sarono, famoso per le migliori cose di Bernardino Luino. Dall' operetta che sopra questo tempio diè in luce Luigi Sampietro nel 1658, come pure dall' altra di Giambatista suo pronipote, pubblicata quasi un secolo dopo, si ricava che queste statue furono fatte da un Andrea da Milano nell' anno 1529. Camillo Procaccino poi, molti anni dopo, dipinse nel fondo e ne' fianchi della cappella sopra tele a olio varie figure relative al soggetto con poco buona mistura di genere e di stile. Se il plastico avesse tenuto nelle sue figure la collocazione e l' ordine che hanno nell' originale, la qual cosa vennegli impedita dalla forma della cappella, quest' opera potrebbe piuttosto dirsi una copia in rilievo che un' imitazione.

Fra le imitazioni poi di pittura, non esistendo memoria del come e dove imitasse il Cenacolo Cesare da Sesto, di che si legge ricordo nel Vasari, debbesi il primo luogo al cenacolo di Bernardino Luino che vedesi dipinto a fresco nel refettorio degli zoccolanti di Lugano. Esso fu posto inconsideratamente fra le copie da molti scrittori sull' autorità del De Pagave il quale scriveva tutto ciò che venivagli riferito(26). Le figure che in quest' opera di Bernardino si possono veramente dir tolte al Cenacolo del Vinci, sono il Cristo e gli apostoli Pietro, Tommaso, Bartolommeo e Giacomo il Maggiore. Bartolommeo però è posto alla sinistra di Cristo, mentre nell' opera di Leonardo è alla destra. Le altre otto figure sono tutte di sua invenzione.

Il complesso dell' opera appar freddo e meschino a chi ha in mente il dipinto di Leonardo; ma nondimeno non manca di una dolce, vera, affettuosa espressione, la quale si accresce quanto più l' opera si riguarda, effetto che non succede se non alla contemplazione di quelle opere che hanno in sè qualche verità e bellezza. Artificiosa molto è anche la fisionomia dell' Iscariote, a piè del quale il pittore dipinse un gatto per simboleggiare con volgare allusione il latrocinio, il tradimento e l' impostura. È poi degno d' esser notato da chi osserverà questo dipinto, quanto ingegnosamente il Luino abbia superate le angustie del luogo e la incomoda architettura, accomodandovi e distribuendovi la sua istoria con molta sagacità ed avvedutezza.

Di alcune figure tolte a Leonardo e dipinte dal Lomazzo, probabilmente allorch'ei mosse i primi passi nell'arte, già s'è parlato ove si ragionò della copia da lui fatta nel refettorio della Pace. Altre simili imitazioni d'una o più figure veggonsi in varie dipinture, come pure in istampe, ma non ne conosco di tali che meritino speciale ricordo.

Ben merita d'essere con onore ricordato, ed è degno che si annoveri fra i più bei cenacoli che si veggano, quello del convento di san Salvi presso Firenze, di mano di Andrea del Sarto. Quest'opera ch'è tuttavia benissimo conservata, è ottimamente eseguita a fresco e vanta in generale molta espressione. Ad imitazione di Leonardo vi dispose Andrea le sue figure tutte su di una linea, eccetto l'estreme di profilo. Quel giovine apostolo che si alza con vivacità da sedere, ha una espressione sì viva e vera, che è un danno non sia agguagliata da pari nobiltà nel carattere. È strana la mossa del san Giovanni che sembra spingere la destra nel piatto, mentre Cristo pare allontanarnela perchè non si verifichi in lui la profezia con cui voleva accennar Giuda. Questi siede poco opportunamente alla destra di Cristo, e sta per prendere il tozzo di pane che Cristo gli porge; con che rimarrebbe finita l'azione e tolta quella sospensione d'animo, la cui bella imitazione valse tanta gloria a Leonardo. In ogni maniera l'idea generale dell'opera di Andrea è imitata dal Cenacolo del Vinci, e la seconda figura a dritta di chi vede, è presa dal suo Giacomo Minore. Rimane a desiderare più legame fra le figure e maggior dignità, soprattutto in quella del Redentore che se non fosse nel mezzo, non sarebbe possibile il distinguerlo dagli altri apostoli. Ben variati poi sono gli abiti, bella generalmente la maniera, buono il colorito e l'effetto: solo spiace qualche tuono di color cangiante troppo ardito e affettato.

Finalmente è pur d'uopo annoverare fra le imitazioni anche quel cenacolo di Raffaello, del quale non esiste il dipinto, ma se n'ha una bella e rara stampa del Raimondi. Il modo con cui l'opera è in generale trattata, il somigliarsi di molte teste barbate, ed alcune altre note che dal confronto le persone dell'arte potranno distinguere, fanno giudicare che dalla più antica delle stampe descritte traesse Raffaello la notizia dell'opera del Vinci. L'imitazione però rimase al solito assai lungi dall'originale, ed anche Raffaello, ad onta del divino ingegno e di tutte le rare doti pittoriche che in lui con singolare predilezione riunì la natura, venne meno in questo periglioso cimento d'imitare le invenzioni altrui, quando queste appartengono ad uomini sommi e sono generalmente note. L'imitare un'opera come il Cenacolo, la quale determinò l'epoca della rinnovata perfezione della pittura, non è come il far quadri e gruppi dietro gli avanzi delle antiche pitture greche o romane che Raffaello cercava nelle terme di Tito a Pozzuoli ed in Grecia. Queste anticaglie in parte perivano, appena dissotterrate; in parte dopo disegnate venivano ricoperte, come ne abbiamo

testimonio in più scrittori; altre si scoprivano sì logore dal tempo, che, trattane qualche memoria, si distruggevano; e quelle in fine che non erano annichilate dal tempo o dalla propria caducità, venivano disperse dall' ignoranza o distrutte dalla gelosia. Era quindi facile a Rafaele l' abbellirsi di rare antiche invenzioni ed averne il merito, non essendo facile a trovare donde egli le traesse. E ciò si dice non già per iscemare la gloria di quell'elegantissimo artefice, ma perchè, oltre ciò che la storia asserisce, le sue opere provano da per tutto che il suo genio non isdegnava di pigliare qua e là il bello fatto da altre mani, come cosa che fosse di sua ragione. Così spogliò Masaccio delle migliori figure ed in ispecie di quel mirabile san Paolo, manomesse il Ghiberti, fra Bartolommeo, Michelagnolo e l' antico senza riserva. Di fra Bartolommeo in particolare, oltre il san Marco, imitò la disposizione de' santi intorno a Cristo nella Disputa del Sagramento, traendola dal Giudizio che il frate dipinse a santa Maria Nuova in Firenze (47). Intanto finchè Raffaello imitò le opere altrui meno note, applicandone le invenzioni in opere maggiori ed adornandole di quella sua grazia inimitabile, egli accrebbesi riputazione e gloria: ma dandosi ad imitare il Cenacolo del Vinci, non sortì lo stesso effetto per la notabile diversità della circostanza. Debbesi però notare in onor suo che ammessa la congettura che il suo disegno ad imitazione del Cenacolo vinciano, sia stato fatto colla sola vista dell' antica stampa, questa, come s' è detto, è tanto meschina che chi non avesse per niun altro mezzo notizia del dipinto di Leonardo, la giudicherebbe derivare da opera inferiore di merito all' originale intagliato dal Raimondi. Queste cose ho voluto avvertire per allontanare gli artisti dall' imitare il modo con cui altri trattarono con fortuna e gloria i dati argomenti, invitandoli in vece ad indagare e svolgere la natura degli argomenti stessi onde trarne de' modi nuovi, non tentati prima da altri; dai quali modi verranno suggerite alle loro fantasie nuove cose che all' arte incremento, e recheranno a loro onore grandissimo. Ciò ch' io qui dico, lo conferma per tacere degli altri, l' esempio di Raffaello, che imitando il Cenacolo di Leonardo, gli rimase lungamente inferiore; e l' esempio di Leonardo che non imitando nessuna anteriore composizione, trovò nella natura un tal nuovo modo di trattare il tema propostosi, che riuscì a farne la stupenda opera di che trattammo, cui è poca ogni lode, e della quale rimarrà memoria finchè fior di cultura durerà fra gli uomini.

DELLA COPIA DEL VICERÈ D'ITALIA.

Sogliono gli accorti scrittori esporre primamente le cose meno importanti e serbare per ultimi i più gravi temi delle loro scritture, onde così nutrire gradatamente e mantener viva sempre l'attenzion di chi legge. L'ordine di questi miei scritti ha voluto per l'appunto il contrario, ed è pur forza ch'io parli di me e dell'opera mia qui dove sarebbe opportuno chiudere questo terzo libro recando soccorso alla debole dicitura con la nobiltà di qualche nuovo ed elevato argomento. Pertanto se l'indulgenza del benevolo lettore mi è necessaria per ogni parte di queste memorie, tanto più caldamente la imploro per questo capitolo, nel quale non posso offerirgli nessuna importante notizia, nè descrivergli cosa alcuna piacevole, ma unicamente gli debbo apparire innanzi prolisso relatore delle mie fatiche. Chè poi, se per accorciare ch'io faccia la narrazione delle diligenze da me usate intorno alla copia commessami, dovrò non pertanto estendermi a molte pagine, me ne sia scusa il dovere che mi sono imposto e che accennai nella Introduzione, di render conto del modo col quale l'ho condotta: mi sia scusa non meno la natura stessa e la difficoltà dell'opera, non che lo stato dell'originale e l'eccellenza del sublime autore: mi sia scusa finalmente l'importanza dell'oggetto pel quale piacque all'ottimo Principe di ordinarmi un tale lavoro, quello, cioè, di farlo tradurre in mosaico grande come l'originale, impresa che supera per mole e per difficoltà tutte le altre di tal genère che finora siensi tentate.

Io aveva veduto le principali fra le copie descritte, allorchè al principiare del maggio del 1807 intrapresi con fervore la mia. Abbandonai primieramente ogni mio lavoro, quantunque ne avessi d'importantissimi fra le mani, e tutto mi diedi a Leonardo, investigando giorno e notte le cose sue, i suoi sistemi, le sue pratiche, i suoi scritti.

Mi risolvetti prontamente di fare un cartone di tutta l'opera, grande come l'originale, onde non aver pentimenti sulla tela. Per tale proposito misi insieme quanti disegni potei, tratti da quell'opere tutte che mi parvero opportune ad agevolarmi la piena notizia della maniera del maestro. Per fortunato accidente io non era del tutto nuovo al mio originale, perchè, oltre che da fanciullo ne aveva copiate, da disegni per altro cattivi, le teste, l'aveva poi sempre esaminato e studiato, ammirandone sopra tutto la composizione, sola cosa che veramente dell'opera antica ci rimanga. Mi giovò anche la pratica del Trattato di Leonardo che mi tenne luogo di maestro, non avendone io avuto altro, non saprei ben dire se per buona o se per mala fortuna. Ne rinnovai però subito una diligente lettura che replicai sovente, estraendone quelle sentenze che mi parvero avere qualche relazione al lavoro che io era per intraprendere. Io mi tenni convinto che Leonardo era tale uomo da eseguire con l'opera ciò ch'ei

dava per precetto, e se ne' suoi scritti non pose mai in esempio nè sè stesso nè altri, ciò avvenne perchè egli s'era fatto dell' arte un' idea tanto sublime, che temette di destarla in altri di troppo minore alla sua e vera, qualora agli aforismi tratti dalla natura e dalla filosofia avesse aggiunto la debole ed a sì gran confronto ineguale autorità delle opere dell' arte.

Intanto, mentre io attendeva a queste ricerche delle quali io teneva esatte note, disegnava del continuo varie parti del Cenacolo. Aveva già copiate le teste tutte e qualche altra parte della copia di Ponte Capriasca, non tanto pel merito di quel dipinto, quanto per avere i principali ricordi di un' opera lontana che potea per qualche lato giovare alla mia. Disegnai in appresso diligentemente le teste tutte, molte mani, alcuni panneggiamenti e tutto il di sotto della mensa della copia di Castellazzo. Copiai similmente con molta accuratezza tutte le teste e tutte le mani della copia dell'Ambrosiana. Ripetei sulla stessa copia, con qualche tentativo di cambiamento, la testa di Cristo e quelle di Giuda, di Pietro e di Giovanni, in carta bianca, finite accuratissimamente. Osservai o copiai da per tutto quanto mi venne a notizia che al mio autore appartenesse, e feci pur anche varj disegni d'opere del suo tempo analoghe alla sua maniera.

In questo mezzo le continue inchieste da me reiterate da per tutto avevano in molte parti felice esito. Ogni giorno io scopriva qualche nuova copia che descriveva fedelmente, notando il pregio di ciascuna parte, le forme degli accessorj, le varietà, le tinte d' ogni panneggiamento, ecc. Così pure raccoglieva da varj corrispondenti dentro e fuori d' Italia or note, or libri, ora stampe, or disegni, talchè in poco tempo crebbe notabilmente il materiale del mio lavoro e con esso la lusinga di non condurlo alla cieca. I custodi delle pubbliche biblioteche e i proprietarj delle private che sceltissime vanta la città nostra (28), favorirono le mie indagini con ogni gentilezza. I chiarissimi Gaetano Marini e Jacopo Morelli arricchirono la mia suppellettile leonardesca con utili notizie d' ogni genere (29).

Per tal modo, colle note fatte su tutte le copie da me esaminate, coi precetti dell'autore in mente e colla pratica acquistata nell'esecuzione d'un centinajo di disegni che feci per apparato del mio lavoro, mi posi finalmente a cominciare il cartone.

La storia della copia del Bianchi, stesa dal cardinale che l'aveva fatta fare, non mi lasciava nessuna ambiguità nella scelta di quella cui dovessi rivolgermi pel dintorno generale delle figure. Niuna delle altre copie, tutte men grandi dell' originale, era come questa, per irrefragabile testimonio, stata lucidata e graticolata sopra di esso. Niuna dava teste più maestose senza caricatura, mani più semplici ne' moti e nelle forme; sveltezza e prontitudine negli atti delle figure: niuna in fine, come questa, guidava la fantasia a rappresentarsi l'opera del Vinci in un modo consentaneo ai suoi precetti. A questa adunque mi

appigliai, e sebbene ne avessi di già lucidate con cristalli ingommati le teste e le mani onde disegnarle con maggior precisione, la lucidai tutta nuovamente colla esattezza che seppi maggiore e per quanto io vi ho potuto scorgere in mezzo all' annerimento di molte parti ed in ispecie de' panni. Dopo di ciò feci i confronti delle misure prese da questa copia colle misure dell' originale, e riscontratele corrispondere almeno fin dove dalla rovina dell' originale è permesso il confrontare, intrapresi colla massima cura l'ombreggiamento delle teste. Io mi teneva sempre sott' occhio tutti gli studj disegnati che aveva fatti, e colla scorta di quelli, alla presenza della copia del Bianchi, mi andava sforzando di mettermi in idea ciò che doveva essere l' originale e di avvivare nel mio cartone ciò che mi parea debole e mal reso dal Bianchi o per istanchezza di lavoro (30) o per guasto dell' originale o finalmente per imperizia.

Mentre intanto il lavoro andava progredendo, vedendomi pur costretto a copiar da copie, io mi fermai in mente la seguente massima. Leonardo era grande in ognuna delle parti dell' arte; dunque, deduceva io, ogni qual volta scorgerò nelle copie un errore manifesto, mi terrò per dimostrato che non già a lui, ma all' insufficienza o trascuratezza de' copiatori si debbe del tutto imputare. Rifletteva in appresso che fra i copiatori non si novera nessun nome grande, e la copia stessa che mi serviva di scorta doveva il suo pregio alla diligenza ed ai mezzi con cui fu eseguita, ed inoltre al fine per cui fu fatta, ma non di certo alla fama o alla straordinaria perizia dell' artefice il quale, non avendo fatto considerabili opere originali, si rimase mediocre ed oscuro. A chiunque, seguiva io a considerare, dovesse tradurre Euclide o Archimede, non basterebbe di certo il possedere le lettere greche; e se nelle matematiche fosse poco versato o del tutto ignorante, farebbe pessima traduzione. Lo stesso avverrebbe ad un valente latinista che si mettesse a tradurre Vitruvio senza aver notizia alcuna dell' architettura. Dietro tali principj io mi posi ad esaminare quali parti mancavano a tale o a tal altro copiatore, e mi andava sforzando di supplire ai difetti che la successiva pratica e la più intima conoscenza in cui m' inoltrava sì dell' opera come dell' autore, mi facevano riconoscere.

Per esempio in Marco d' Oggiono, oltre le teste, poco mi rimaneva ad osservare; e quel poco versava sull' andamento generale degli oggetti e delle parti loro, non mai sul disegno in lui sempre scorretto e negligentato, sebbene questo autore nell' esecuzione fosse per lo più deciso, accurato e diligente. Parimente anche nelle teste io lo esaminava pel carattere generale e per la forza del chiaroscuro, non già per le parti spesso mal messe insieme e non corrispondenti fra loro e talora false del tutto. Meno poi per l' anatomia, della quale si dimostra affatto ignorante. E in prova di ciò chiunque ha qualche pratica di disegno osservi nelle sue copie le teste del Salvatore e i colli di ogni figura: troverà quelle contraffatte e storte, questi senza muscoli o con muscoli falsi

o in falsa direzione. Parimente non troverà un solo orecchio ben fatto: tutti hanno forme strane di traghi e di conche, e per lo più mancan del tutto dei lobi. Non parlo di mani o di piedi, chè gli converrebbe dire con Dante:

Forse per forza già di parlasia
Si travolse così alcun del tutto.

Con gli stessi riguardi procedeva io nell' esame della copia del Bianchi. Nelle cose di Marco vedesi talvolta qualche forza or d'ombre, or d'espressione che rammenta la grande scuola donde egli è uscito. Nulla di simile che da proprio sistema dipendesse, trovava nel Bianchi, il quale, attenendosi timidamente all' originale in molti luoghi scrostato e mancante, nè essendo gran fatto profondo nel disegno, non poteva dare nell' opera sua quelle energiche risoluzioni che caratterizzano con forza le cose, e che sono figlie della pratica ferma e dell' uso della scuola, allorchè s' incontrano in Marco, come lo sono del profondo sapere in Leonardo. Da ciò io giudicava che le cose del Bianchi più vivamente risolute, osservata la debolezza del suo sistema, non solo dovessero essere assai più ferme e decise nell' originale, ma erano in oltre al suo tempo le cose meglio conservate dell' opera, quindi le più genuine e proprie al mio intento.

Con queste e con altre simili riflessioni continuava le mie ricerche per ogni parte dell' opera in tutte le copie, argomentandomi di sempre segregare ciò che poteva attribuirsi alla maniera, alla negligenza o all' imperizia de' copiatori, da quello che poteva appartenere al modello originale. E questi studj gli andava ripetendo per ciascheduna parte dell' arte, come disegno, moto, carattere, forme, chiaroscuro, prospettiva, ecc. colla continua compagnia e guida de' precetti dell' autore. E per tali mezzi alternando l' osservazione ora delle copie, ora dell' originale di cui mi sforzava d' indagare lo stato antico per quanto dallo stato suo presente si concede, e tenendomi davanti agli occhi le reliquie raccolte dal cardinal Federico, pervenni a compire il mio cartone dalla mensa in su, e, senza quasi avvedermene, più diligentemente assai di quello che da principio mi fossi proposto, tratto a ciò insensibilmente dall' amor dell' opera e dalle finezze artificiose che a poco a poco in ogni parte di essa andava scoprendo.

Fatto questo, recai il mio cartone nel refettorio delle Grazie davanti all' originale. Ivi eseguiti varj cambiamenti che la vicinanza dell' opera e le più minute osservazioni consigliavano, si trattava di fare il di sotto della mensa. Ma questa parte è sì perduta nell' originale, sì maltrattata in ogni copia, che io non aveva alcuna ragionevole autorità da seguire. Nel mio caso era doppio il pericolo di perdere la vera strada, o che da solo camminassi senza scorta, o che mi affidassi alla scorta infedele delle copie. Gli antichi, come vedemmo, operavano e giudicavano alla grossa circa il copiare, in ispecie per le parti accessorie e più particolarmente nelle opere grandi. Oltre ciò nessuna copia in grande del Cenacolo fu eseguita davanti l' originale, chè i domenicani non avrebber permesso

che il loro refettorio diventasse uno studio da pittore: e se il Bianchi potè farvi la sua, che fu per ordine del cardinale arcivescovo, la fece per disgrazia in tempo che la parte inferiore era perduta, nè incomodò poi gran fatto quei padri, non facendone che una parte e quella stessa in molti piccoli pezzi facili a traslocarsi. Marco, come s'è notato, non fece sull'originale che la copietta di san Barnaba, e non curandosi che della composizione ch'era la cosa alla quale sola si badava in allora, non ritrasse che la parte superiore, quantunque anche la inferiore al suo tempo, siccome di fresco eseguita, fosse conservatissima. Da quella copietta trasse le copie grandi; quindi non è meraviglia, se aggiungendo i piedi di reminiscenza, si allontanasse dall'originale e ne facesse la maggior parte a capriccio e male. Anzi nella copia della Certosa, disgustato di ripetere questa parte non piacevole dell'opera, li fece fare da altri, e scelse a caso mano sì inesperta che nessuna delle copie ha piedi peggio eseguiti. Intanto nel dipinto delle Grazie, questa porzione più vicina all'umido del terreno e composta di parti ombrose, quindi non sostenute da colori opachi e resistenti, fu la prima che si perdette; perciò le copie nulla da questo lato vantano che dell'originale sia degno, e quelle tutte che ho esaminate, peccano più o meno secondo la perizia di chi le fece, ma il più delle volte sono scorrette e bizzarre a segno che non si trova modo da combinare le gambe colle figure cui appartengono.

In mezzo a tanto imbarazzo io non aveva per tal parte del quadro altro dato probabile donde partire, se non in quelle cose nelle quali trovava un generale accordo in tutte le copie. Per quanto in molte di esse si veggan ripetuti i diviamenti di Marco, non poteva credere che d'altronde derivasse che dall'originale ciò che riconosceva ragionevole e che da per tutto riscontrava uniforme. Tale uniformità scorgevasi, per esempio, ne' piedi del Salvatore, in quelli dell'apostolo Bartolommeo, in quelli di Simone e d'altri pochi. Ma i modi delle attitudini non erano le sole cose alle quali io doveva attendere, e se io poneva mente al disegno ed alle forme, non meno che alle altre parti tutte sotto la mensa, rimaneva nuovamente nella massima oscurità.

È egli possibile, io mi andava intanto dicendo, è egli possibile che Leonardo, sì esperto disegnatore, facesse piedi sì ignobili e spiacevoli, quali son quelli che si veggono nelle copie del suo Cenacolo? è egli possibile che il legislatore della *ponderazione* facesse posar Filippo sul piede sinistro mentre con tutto il corpo si volge al lato destro, come si vede nelle copie di Marco e de' suoi seguaci? è possibile che l'accurato osservatore del decoro facesse i piedi di san Pietro del tutto in profilo, col qual atto, disegnandosi ciò che la mensa toglie alla vista, si mostra Pietro sconciamente seduto sulle ginocchia del vicino Andrea? E pure e queste cose e molte altre simili, autorizzate da molte copie, non riescirebbero nuove, essendo già fatte pubbliche dalla celebre stampa di Firenze che per altri riguardi è ben degna della sua fama.

Fra tanti dubbj e perplessità io che, per giungere a scoprire qualche parte di vero in queste cose, aveva impiegato un maggior numero e forse una scelta migliore di mezzi che alcun altro prima non avesse fatto, mi tenni in qualche diritto di allontanarmi dall' autorità altrui, e risolvetti di seguire piuttosto i precetti del Vinci che l' arbitrio e gli errori de' copisti. Fermatomi in tal proposito, mi misi ad indagare con nuove diligenze il poco che dal Cenacolo originale può trasparire. La distruzione de' piedi del Salvatore e delle figure vicine era per me perdita assai men dolorosa del rimanente perito ab antico e impiastrato più volte pessimamente. Per quelli trovava, come già dissi, nelle copie un sistema meno oscuro e più uniforme; ma non avvenivami lo stesso in varie altre figure, e specialmente in quelle che si alzano alquanto dai sedili, come Pietro, più ch' altri, e Filippo. Fui pertanto assai soddisfatto di trovare per l' appunto la figura di Filippo posare nell' originale, come dimanda la natura, dal lato verso il quale si china, cioè sul piede destro: nè credo di aver errato in pensare che il Bellotti, il Mazza e gli altri che sopra pochi antichi frammenti rifecero quel piede, non l' abbiano cambiato di lor testa di sinistro in destro. Così trovai dall' altra parte del quadro qualche avanzo che mi diè maggior coraggio di scostarmi dal modo dagli altri tenuto; e finalmente per non accrescere il tedio di sì minuti ragguagli, rinnovati del continuo attenti esami e confronti sui disegni e sulle note da me tratte da ogni copia, riletti gli scritti di Leonardo che a tal proposito hanno relazione, verificati da ultimo gli atti sul naturale, fermai sul mio cartone quanto dal complesso di tali studj ho potuto dedurre.

Non tenni però conto in questo cartone nè del fondo nè dell' apparecchio della mensa. Il chiaroscuro dolcemente degradato, l' espressione degli affetti, il carattere, le movenze, le forme sono le cose alle quali ho atteso colla massima cura. E veramente se, in vece di volger il pensiero a quello che io stesso potrei fare un' altra volta, e a quanto anche ciò che di nuovo facessi, sarebbe lontano da ciò che può far l' arte, io accontentassi l' animo mio del favore che quest' opera ha ottenuto, e delle ricerche di molti grandi e reali personaggi, delle quali fu onorata, avrei certo di che ampiamente confortarmi della fatica che vi ho durata, e de' pensieri e delle vigilie che vi ho consacrati per molti mesi. Ma quando rifletto alla vera prima fonte di questo favore, che è il merito sublime della composizione e il poco comune uso di vedere disegni tanto grandi e finiti, e che di mio non v' è che qualche pratica del disegnare, e il merito d' aver conosciuta la buona origine della copia del Bianchi, mi tace ben tosto nell' animo ogni lusinga intorno a quanto ho fatto, e non vi rimane che la speranza di far meglio altra volta, fondata sul profitto che da quest' opera credo d' aver ottenuto. Il quale giudizio, se per avventura paresse troppo rigido agli amici miei o a coloro che poco sanno dell' arte, o finalmente a quegli artefici

che poco amano lo studio e la fatica (chè parrà certo dolcissimo a quelli che delle altrui fatiche sono invidiosi), io non ho altra appellazione se non alle opere che spero potere in processo di tempo mostrare.

Posto adunque fine al mio cartone con le cure che ho saputo maggiori, e che in parte ho descritte, al finire dell' ottobre del 1807 intrapresi tremando l' abbozzo dell' opera. Aveva a tale effetto fatta preparare una tela d' un solo pezzo con colla dolce e imprimitura di biacca sottilmente replicata sino a quattro volte, col qual mezzo la tela si conserva morbida, e dovendosi rotolare, come delle grandi tele sempre avviene, non va soggetta a screpolature o ad altri danni. Per aver poi da principio una qualche sorta di guida per le tinte, preparai quel poco di cielo che nel fondo si vede, la qual parte non essendo stata, come tutto il rimanente, ricoperta nell' originale, si conserva tuttavia chiara e brillante, siccome impastata di biacca candidissima e di azzurro oltramarino. La biacca anzi vi è quasi pura là dove il cielo rimane interrotto dalla cima delle montagne, se non che è alquanto riscaldata da un attimo di giallo e di cinabro, con metodo che vedesi usato in pressochè tutti i quadri del secolo decimoquinto (31). Fatta tale preparazione, abbozzai le teste di Cristo, di Tommaso, di Jacopo e di Filippo. Costretto in appresso a colorire i panni delle figure, mi feci legge di prima abbozzare quelli, circa la cui tinta, o per qualche antico resto dell' originale o per autorità delle migliori fra le copie, non poteva aver dubbio. Con tal norma mi parve di poter procedere con maggior sicurezza, mettendo, per quanto io sapea, d' accordo colle tinte note e sicure quelle ch' erano incerte e perdute. Così di mano in mano progredendo regolarmente e con assiduità, copersi la tela, tenendo il colore, fin dove la varia natura de' colori concede, ricco ed alto uniformemente, e schivando sempre le ineguaglianze ed asprezze, a norma del sistema dell' autore che io aveva da imitare. E se la mala natura del luogo umidissimo e deserto, e l' eccesso delle fatiche non mi avesser tolto la salute per più mesi, proseguendo al modo con cui aveva cominciato, io avrei condotto l' opera a fine un anno prima che per quella circostanza non ho potuto.

Nondimeno quel necessario e tristo riposo mi fu, se non erro, giovevole, dandomi maggior tempo di pensare alla natura dell' opera e di fermarmi nella maniera dell' autore. Impaziente dell' ozio, mi posi in quell' intervallo ad ordinare i disegni, le stampe e le memorie che al Vinci o alla sua opera, o alla sua scuola appartenevano. Feci anche in allora acquisto della famosa Raccolta di disegni che appartenne già al De Pagave (32), nella quale son molte ottime cose di Leonardo. Contemporaneamente studiai con quali principj procedè Leonardo nel comporre il suo quadro, e cercando tutti que' libri che potei congetturare avergli servito di scorta, mi assicurai che i nomi che aveva trovati sotto la copia di Ponte Capriasca si conformavano assai bene colla storia apostolica quale

Leonardo potè saperla, e per conseguenza li ritenni esprimere fedelmente la di lui intenzione. Stesi anche a quel tempo parte di queste memorie, e specialmente i ricordi e le osservazioni di che composi da poi il secondo libro, e indagai, proseguendo, in tutti gli antichi libri stampati e manoscritti che mi vennero alle mani, tutto ciò che al mio autore riguardava, di che a poco a poco mi venne fatto il materiale del libro primo. Copiai in oltre diligentemente varj autografi di Leonardo, parte miei, parte prestatimi gentilmente dagli amici. Così del continuo fra le cose di Leonardo, maneggiando o i suoi disegni o i suoi scritti, mi studiava di sempre più fondarmi nella sua maniera, scrivendo le massime che dalle opere sue mi riusciva di trarre, e specialmente da quelle che di recente aveva scoperte, le quali servirono a darmi luce in varie cose, circa le quali le opere stampate non mi soccorrevano di autorità.

Finalmente potei tornare a dipingere, e senza entrare in nuovi ragguagli dei mezzi da me del continuo impiegati, con quella maggior brevità che dalla natura dell' assuntomi impegno mi verrà permessa, dirò quanto mi resta onde render conto dell' opera mia, tralasciando le cose piccole e minute, intorno alle quali mi procaccerò fede senza difficoltà, se il paragone dello scritto al fatto me la farà nelle cose maggiori ottenere.

Ommettendo adunque di parlare dell' ordine da me tenuto nel lavoro, onde andare per gradi e servirmi dell' opera stessa a fine d' istruirmi nel modo di condurla, parlerò di ciascheduna figura in particolare: e cominciando dall' apostolo Bartolommeo, dico che, attenendomi alla copia dell' Ambrosiana, il feci colla bocca alquanto aperta, quale di chi sta in atto di ascoltare attentamente a qualche distanza dalla persona che parla (33). Questa espressione è sì naturale e sì consentanea ai principj di Leonardo, che non ebbi riguardo alle copie di Marco e ad alcune altre probabilmente derivate da quelle, nelle quali tutte la testa di questo apostolo si vede a bocca chiusa. Nell' originale sì la testa come il rimanente di questa figura sono interamente perduti: perciò nel disegno che servì per la stampa di Firenze si vede un' imitazione della testa della copia di Castellazzo. Le tinte dei panni sono come le descrissi nel secondo libro, in quasi tutte le copie; se non che in molte sì il verde del pallio come l' azzurrino della tunica sono anneriti in modo da non conoscersi. La mano sinistra l' ho fatta colle dita raccolte, come vedesi nella copia del Bianchi, con atto più pronto e naturalissimo, non ispianata come mostra la stampa e alcune delle copie: la destra poi la feci in atto di attaccarsi ed appoggiarsi alla mensa, ma senza il tovagliuolo che vedesi in alcune copie, e di cui non v' è avanzo alcuno nell' originale, e molto più senza quel ridicolo uovo che vi si vede nella copia di Castellazzo, con che volle forse Marco accennare il principio della cena. I piedi li feci sollevati entrambi alquanto, perchè così dimanda l' attitudine momentanea di questa figura, che provai io stesso più volte e feci da molti provare.

Per l'apostolo che segue, che è Giacomo d'Alfeo, non ebbi da far molte ricerche intorno ai colori, essendo d'accordo quasi tutte le copie, non che l'originale, a farlo vestito di panno rosso. Sono egualmente d'accordo in mostrarlo somigliante a Cristo, al che tutto mi attenni, ritenendo i dintorni della copia del Bianchi e aggiungendovi pel carattere ciò che dal Bianchi mi parve dimenticato. La mano sinistra poi di questa figura non la feci già come nella stampa nella quale mostra il pollice al di qua del braccio di Pietro e di tutta la figura d'Andrea, cosa in natura impossibile; ma la feci dietro del tutto in atto di far *insegna col dosso*, come espresse Dante un simil atto di accennare. Nella parte inferiore poi non feci vedere nulla affatto de' piedi, non solo perchè così trovai in varie copie, ma perchè l'un de' piedi sarebbe caduto nel mezzo del sostegno della mensa, il qual caso si ripete per l'appunto in ciascheduno degli altri tre sostegni. Bensì feci una continuazione della gran tunica rossa.

In Andrea, sempre sulle tracce della copia del Bianchi, tenni i capelli grigi, la fronte rugosa, la bocca incurvata, come Leonardo stesso descrive un vecchio che ascolta un grave oratore, intorno a che riveggasi il secondo libro nel capitolo di questo apostolo. Sul colore della tunica trovai il più delle copie accordarsi; pel pallio, vedendone molte variar capricciosamente, stando al poco che mi parve trapelare dall'originale, mi attenni ad un verdino chiaro e freddo che si diversifica dagli altri varj verdi dell'opera. De' piedi non mostrai a questa figura che il sinistro, perchè non mi parve secondo le leggi del Vinci il ripetere l'attitudine de' piedi del Salvatore, come si vede nella stampa ed in alcuna delle copie.

Circa al san Pietro poco mi occorre di notare. Il giallo vivace del pallio e l'azzurro chiaro della tunica si scorge in molte copie ed anche quanto basta nell'originale. I piedi, non senza la scorta di varie copie, quantunque poco io abbia nelle copie contato pei piedi, gli ho posti non già in profilo, con che verrebbe a confondersi l'atto, ma in tale positura colla quale si dimostri che egli prima stava a sedere, e che prontamente alzossi, allorchè il caso a ciò il mosse, come s'è veduto a suo luogo. Nella testa, nell'anticipata canizie, nella robusta virilità, nello sguardo minaccioso, nell'elevamento delle narici, nel ciglio tentai di rendere il Pietro di Leonardo, che Leonardo parve aver imitato da quello di Dante (34).

Nella figura del vilissimo Giuda ho trovato grandi arbitrj nelle copie. Marco che il fece tre volte, tre volte il variò a suo modo, dandogli sempre forme caricatissime ed espressione mediocre. Dalla testa che potei trarre dalla copia del Bianchi, oltre la viltà del carattere e l'abito ad opere e desiderj ignobili, apparisce anche l'impostura colla quale sembra coprire l'improvviso turbamento d'essere scoperto, e quell'attendere alle parole che fanno fra loro Pietro e Giovanni, che argutamente vi riconobbe il cardinal Borromeo. Parmi inoltre

vi trasparisca l' ostinazione, la perfidia, l' insensibilità. Contorsi anche le rughe della fronte al modo che i metopòscopi danno a coloro che a Giuda somigliano. Cercai d' uniformare a tutte queste cose il tuono ignobile del colore, la barba rada ed ispida, l' irta chioma di color fosco rossiccio, che col bruno aspetto ricorda assai bene lo Zoilo di Marziale o il Tersite d' Omero, che credo avesse il Vinci assai più in vista che non il priore del convento. L' abito di Giuda, che per la diversità della forma distinguesi dagli altri, è anch' esso assai variamente colorito nelle copie. Io mi attenni al color cenerognolo per la tunica esterna, e ad un giallo oscuro per l' interna che quasi in ogni copia è cinta da un lembo azzurro alla scollatura, nel quale talvolta, come nella copia di Castellazzo, si legge inscritto il suo nome, aggiuntovi il suo carattere colla parola *Traditor* (35). Al cenerognolo o *berrettino* mi attenni poi volentieri, avendo letto nel Lomazzo (36) che questo colore significa *povertà, inimicizia e disperazione*, e allorchè somiglia al color della cenere, *travagli e pensieri nojosi che tendono a morti*, cose tutte che quadrano a Giuda mirabilmente. Così dietro la scorta dell' istesso Lomazzo gli feci la tunica di sotto di color giallo tirante al fosco, il quale significa *tradimento*, *travaglio, angustia* e simili. Per ragioni a queste conformi feci d' un color perso cupo il suo pallio; e giacchè ci accade qui far motto de' colori, sebbene io avviso che Leonardo non fosse in tali cose così diligente sminuzzatore come in tutte l' altre che hanno un più chiaro fondamento nella natura, non ho mancato d' indagare e ne' suoi scritti e negli antichi autori le varie opinioni circa i significati de' colori diversi, onde appropriarli a ciascheduna figura in quel grado che più convenisse, e trovare, s' era possibile, i motivi che mosser Leonardo ad attenersi a tale anzi che a tal altro colore. Gli antichi certo, e specialmente i cinquecentisti, portarono queste allusioni de' colori a tal punto, ch' erano diventate una specie di nuovo linguaggio, e un amante che non poteva nè parlare nè scrivere alla sua donna, col solo variare i colori degli abiti potea far intendere speranze, lutto, mestizia, cortesia, generosità, altezza d' animo, contentezza, disperazione, abbandono, disprezzo e simili cose. Ciò può vedersi nella *Selva* del Passi che di tale argomento promise uno speciale trattato, come pure in Sicillo Araldo, nell' Occolti e in altri varj. Ma queste sottigliezze erano meri abusi d' imaginazione, che dovevano svanire colla moda, mentre restarono sempre alcuni significati generalmente ricevuti a certi colori principali, e cert' altri colori furono costantemente adottati per certe tali figure; e a quelli soltanto, perchè nella volgare opinione per natura o per tradizione avean saldo fondamento, avrà Leonardo piegata la ragion dell' arte, siccome ai soli che ne fosser degni. In fatti (per non parlar dei colori consacrati dall' uso alla Vergine, a Cristo, a san Giovanni) che il verde il quale imita la prospera vegetazione lusingatrice di frutti belli e copiosi, alluda alla speranza; che il bianco per la difficoltà di conservarne il candore simboleggi

innocenza e purezza; che il rosso significhi splendore e dia magnificenza; che l' azzurro col suo somigliare al cielo figuri nobiltà, gentilezza, altezza d' animo, origine celeste, non sarà difficile ad intendere, e diventa linguaggio universale e volgare, perchè l' esprimere queste differenti cose con oggetti visibili è un modo naturalmente adatto alle fantasie. Ma quando col discendere a colori subalterni ed a minute modificazioni si assottigliano tai cose per modo che il concepirle, in vece d' essere un pronto giuoco della fantasia, abbisogni d' un lungo sforzo dell' intelletto come pure d' una memoria tenace onde ricordarsele, allora escono di necessità fuori del limite della pittura, ed è probabile che Leonardo tenesse quest' arte in quel conto in cui tenea la chiromanzia ed arti simili da lui disprezzate, siccome prive d' appoggio nella sola eterna maestra dell' arte, la natura.

Ma passando all' apostolo Giovanni, vestito, come già si disse, del consueto pallio rosso e della tunica verde, io mi attenni, per la sua testa, al quadro del Bianchi, perchè l'ho trovata senza paragone più nobile d' assai delle altre tutte da me osservate o disegnate. Solo volli indicare alquanto rilevate le tuberosità della fronte onde darle un carattere più maschile di quello apparisca ne' varj cenacoli da me visti; e mi fu di ciò autorità ed esempio una testa giovanile d' un Batista del Salaino, forse ritoccata da Leonardo, nella quale tali tuberosità sono assai rilevate, sebbene il resto sia di forme delicate e quasi femminili, accompagnate da leggiadro sorriso (37). Questi rilievi nella fronte sono noti indizj di forza d' ingegno, di memoria e sopra tutto d' imaginativa, cose convenienti all' enfatico scrittore dell' apocalisse. Mi guardai però dal farvi muscoli *con aspre diffinizioni*; anzi, seguendo il precetto del mio autore, adoprai in modo *che li dolci lumi finissero insensibilmente nelle piacevoli e dilettevoli ombre*, *dal che nasce grazia e formosità* (38). Piedi, mani, tinte di panni, tutto in questa figura è nobile, tutto dolcemente mosso o atteggiato. Una grossa perla nella fimbria della tunica simboleggia, secondo il Lomazzo ed altri, il candore di questo prediletto amico del Redentore.

Volgendo gli occhi agli apostoli dell' altro lato, nella testa di Giacomo il Maggiore serbai alquanto della fisionomia del Nazareno, come notammo nel secondo libro. Tenni la sua tunica più chiara alquanto che non apparisce in molte delle copie, perchè il bel giallo che doveva vedersi nell' originale, essendo stato per lo più imitato con colori falsi e passeggieri, il panneggiamento di questo apostolo suol vedersi fosco ed annerito. In prova che l' imbrunimento di tal tinta fu effetto del cattivo materiale impiegatovi, basti l' osservare che nelle copie in cui la tunica di questo apostolo è di colore verdastro oscuro, non si distinguono affatto le pieghe, e non v' è relazione alcuna ragionevole tra le parti illuminate e le ombrose. Al contrario assai chiaro si trova un tal panno nella copia a fresco di Marco ed in alcune altre nelle

quali pe' colori fu usata maggiore accuratezza. È da notarsi in questa figura l'alterazione con cui, per la difficoltà della sua espressione, fu contraffatta in quasi tutte le copie. In alcuna delle migliori sembra in atto di attento osservatore di un qualsivoglia oggetto visibile; in altre sembra uomo cui si faccia soffrire tale tormento fisico, per cui sia costretto a rammaricarsi con gridi ed altri modi onde sfogare il dolore. L'intenzione di Leonardo fu di mostrarlo inorridito in udire le parole di Cristo e di conservare nelle sue fattezze qualche tratto che richiami la famiglia del Redentore. Dalla quale somiglianza che assai più d'appresso, come s'è detto, serbò in Giacomo d'Alfeo, ebbe poi impedimento a far sì che il Redentore, secondo che si espresse lo Zenale, paresse Cristo fra que' due apostoli.

In Tommaso mi sono ingegnato di rappresentare zelo onesto e minaccia sincera e magnanima (39). Sulla sua mano sinistra, colla quale si attiene alla mensa e accenna di prendere un coltello, non vi può esser quistione trovandosi come si è notato, sia in alcuni pochi ma certi frammenti nell'originale, sia nelle più vecchie copie, sia negli sviluppi di questa figura che si vedono nella copia di san Vincenzo e nelle statue di Sarono. Intorno al braccio destro di questo apostolo, nè senza scorta autorevole, mostrai una porzione del pallio e gliel feci scendere attorno al suo piede sinistro, onde meglio dichiarare a chi quel piede appartiene; poichè in alcune copie fu dato al vicino Giacomo, alterandosene per tal modo l'attitudine sconciamente. Accordandosi assai bene colle tinte vicine, tinsi questo pallio di un colore composto di lacca, di bianco e di azzurro, colore dal Lomazzo chiamato *morello*, forse alla maniera de' Lombardi del suo tempo, e che secondo lui significa *elevazione e morte per amore* (40). Debbo qui ripetere che questi troppo sottili significati de' colori non credo che entrassero nel sistema di Leonardo; ma a notar questo m'indussi perchè veramente cade in acconcio in modo particolare, non potendo a nessun altro apostolo meglio che a Tommaso convenire, il quale solo fra tutti per amore del maestro profferì quelle famose parole: *Exeamus et nos, et moriamur cum eo.*

Eccoci al tenero ed amoroso Filippo. Già si parlò del modo col quale posa nelle copie di Marco, contrario al sistema di Leonardo, come alla ragione ed alla natura. Perito l'originale nella parte inferiore, l'errore di Marco fu ripetuto dalla greggia servile de' copiatori. Ma tali ripetizioni non faranno mai autorità presso coloro che conoscono il disegno, e che hanno meditato le massime e le opere di Leonardo. Anche le mani in questa figura sono pessime in tutte le copie: in quella del Bianchi sono le sole che sentano la maniera moderna; talchè è da credere che essendo del tutto perdute nell'originale, ve le facesse il Bianchi il meglio che seppe di suo. Perciò io ho per esse abbandonata la sua autorità, della quale sono stato seguace finchè col lume delle altre opere di Leonardo, e con quello de' suoi precetti ho riscontrato in lui un traduttore

esatto del suo modello; ma l'ho lasciata senza scrupolo ogni qual volta ne l'ho trovata in contrasto. I colori degli abiti di questa figura non furono molto variati nelle copie; quindi non ebbi in ciò lunga esitazione.

Bensì n'ebbi pei panni del vicino Matteo che sono in ogni copia alterati a capriccio, e nella sola fedele del Bianchi in modo anneriti da non potersi affatto distinguere. Si accordano però quasi tutte a dargli un pallio azzurro: alcune mostrano un tal pallio foderato d'una tinta tendente al giallo, la qual fodera si vede nel rovesciamento del pallio sul braccio sinistro: altre, come quella di Castellazzo, il vestono tutto intero d'un solo colore azzurro carico, tunica e pallio, il che parmi contrario al modo di Leonardo. In altre vedesi non so bene se una fodera bianca della tunica aperta sul petto o pure parte dell'*indusio*. Anche nell'unione della manica col resto della tunica attorno al deltoide vedesi un ripiegamento che diversifica questa dalle altre tuniche. In mezzo alle varietà da me osservate in tante copie, e tutte da me o disegnate o descritte, io mi sono attenuto al poco che il guasto del tempo e de' ritocchi mi ha lasciato giudicare sia nell'originale sia nella copia del Bianchi.

La testa poi di questa figura nella copia del Bianchi, come diversa dalle solite a vedersi nelle altre copie, così mi parve migliore, essendo nobile, grandiosa e di bella e forte espressione, senza molta alterazione delle parti, il che è difficilissimo. La novità però del carattere mi lasciava da principio qualche sospensione; quando ripassando (il che faccio sovente) i miei disegni di Leonardo e della sua scuola, mi venne fatto di osservare la testa che riporto qui incisa, la quale fu tolta dal naturale, e, sebbene in attitudine affatto diversa, ha la fisionomia di questo apostolo a segno, che è facile il giudicare che sì dell'uno come dell'altra fu modello la stessa persona. Tal testa sembra di mano di Cesare da Sesto, ed appartenne già al celebre Giosuè Reynolds. I tratti principali, l'età, i capelli e in sino la forma dell'orecchio si riscontrano per modo colla testa del Bianchi che la loro comune origine ne risulta ad evidenza. Solo nel disegno, come ognuno può qui osservare, non vedesi alcuna di quelle alterazioni che l'espressione esigeva nel dipinto del Vinci; e vedonvisi per cattivo cambio notabili scorrezioni nel collo e in altre parti: ma quel che più importa, cioè il carattere, v'è abbastanza per assicurarci che di questa testa Leonardo ebbe un modello vivo e noto, e che la diversità che in questa testa si riconosce nella copia del Bianchi, deriva non già da suo capriccio, ma dalla sua scrupolosa esattezza in imitare quanto nell'originale rimaneva al suo tempo (41).

Nella figura seguente non poche varietà trovansi nelle copie. Ora la sua mano sinistra è storpia, e sembra uscirle dal ventre; ora è slogato il collo; ora sembra che il vento le soffj ne' capelli. Nulla di tutto questo presenta l'antico grave e moderato dintorno; ognuno ammira per esso quanta novità di espressione seppe trovare Leonardo in un'attitudine così semplice.

Lo stesso può dirsi dell' ultima figura che rappresenta l' apostolo Simone. Lo strano lunghissimo naso dato a questo apostolo da varj copisti e specialmente da Marco, ne ha fatto una ridicola caricatura. I tratti originali serbatici dal Bianchi mostrano sì in questa come nell' antecedente figura, che Leonardo sapea dare espressione grandissima senza grave alterazione delle parti del viso, e ciò anche nelle figure senili.

Ma mi chiama ormai a sè la figura principale per la quale sola non mi basterebbero molti fogli, se volessi scrivere le ricerche, le considerazioni e le sperienze che vi feci. Ad ogni modo mi conviene per essa cominciare alquanto più dall' alto che non ho fatto per gli altri personaggi di quest' opera.

Il vedere in tante istorie lo studio infinito che Leonardo pose in comporre questa figura, e lo sforzo ch' ei fece, onde, come disse il Lomazzo, *rappresentarvi dentro la divinità*, mi rese curioso d' investigare con ogni diligenza, di quali principj si facesse scorta Leonardo per inventarla in modo che all' idea sua, per quanto gli era possibile, adeguatamente rispondesse. Mi persuasi ben tosto ch' egli seguendo il suo costume, sì bene dal Giraldi e dal Rubens descritto, se per ogni figura solea ripetere diligenti e minute investigazioni, tanto più doveva essere accurato e circospetto intorno alla figura del Redentore, la quale e per esser la principale e per la propria sublime natura esigeva tutta intera la potenza della mente e dell' arte. Parvemi pertanto non esser possibile di farsi una giusta idea del modo tenuto da un artefice antico di tre secoli in rappresentare, soprattutto, figure appartenenti alla religione, senza internarsi alquanto non solo nella sua particolar maniera di sentire e di pensare, ma ben anche nella generale del suo tempo, siccome quella che imprime nelle arti d' imitazione quasi a suggello dell' epoche un carattere suo proprio, da cui si desume lo stato più o meno rozzo o civile, molle od energico delle nazioni. Dall' osservare questo carattere, per certa abitudine, senza quasi pensarvi decidono gli antiquarj filosofi delle età diverse delle opere di ogni genere, e a tale osservazione converrà senza dubbio ricorrere ogni qual volta si voglia con sana critica ristaurare un' opera d' arte, fatta in epoca dai tempi nostri lontana; perchè le arti d' imitazione, avendo il tipo necessariamente nella natura, sono una necessaria rappresentazione degli uomini non meno che de' loro costumi e delle loro opinioni.

Ora è noto a ciascheduno, che sebbene alcune opere ascetiche tendessero a raddolcire le opinioni religiose, il costume universale del decimoquinto secolo che serbava ancora una parte della scorza selvaggia degli antecedenti, si prestava più volentieri ad attribuire alla divinità virtù energiche che non virtù dolci e mansuete, e a riconoscere dalla prima divina virtù della *potenza* le vendette celesti non meno che le celesti beneficenze. Concorreva a rinforzare sì fatto pensare il culto di varie imagini antiche, le quali, perchè le forme che dalle

fantasie si danno alla divinità, ritengono necessariamente della natura delle fantasie stesse e del generale costume de' tempi, erano tutte, quali la ferocia delle età antiche le consigliava, fiere e terribili, e sovente, a più chiaro simbolo di potenza, colossali. E l'esser terribili le faceva esser venerabili: così leggiamo in una lettera di Franco Sacchetti a Jacomo di Conte da Perugia, che, per avviso di certi valenti teologi suoi amici, il brutto Volto Santo di Lucca era venerato per la terribilità dell'aspetto. Così nella lettera apocrifa di Pubblio Lentulo, di qualunque tempo sia stata inventata, leggesi che Cristo aveva faccia venerabile che ispirava amore bensì, ma anche spavento, e che nel riprendere era *terribile*. Così tutti i Cristi che si vedono dall'epoca in cui si permise l'adorazione delle imagini fino al secolo di Leonardo, sono più atti ad inspirar terrore che amore o speranza, ed anche i meglio eseguiti de' tempi a Leonardo più vicini sono fieri e minacciosi, e tutti esprimenti potenza piuttosto che altra mansueta virtù (42). A mezzo il cinquecento sappiamo dalla storia che la critica si andava migliorando circa il modo di rappresentare il Redentore; e il Brunellesco accusò Donato di averlo rappresentato di aspetto ignobile, con che diede occasione al famoso motto: *Tò del legno e fa' tu:* ma l'accusa non riguardava che alla ignobiltà del carattere, e il Brunellesco che si mise in fatti a far un Cristo col quale vinse Donato, il fece bensì più nobile, ma nol fece men fiero e terribile. E questa espressione di fierezza era sì voluta e sì praticata, ch'ella si scorge nelle opere degli artefici più lieti e bizzarri, come può vedersi nel detto Brunellesco e più anticamente in Buffalmacco, i cui Cristi imprimono spavento e paura, mentre i loro autori erano uomini faceti e piacevolissimi. Rinforzava sì fatte opinioni l'ermeneutica di quel tempo; nè la critica posteriore avrebbe molto di che opporre. Nel vangelo i primi impeti di Cristo sono di potenza, e il vediamo ora da solo a colpi di flagello discacciare dal tempio i profani venditori: ora con una parola far cader tramortiti gli sgherri che poi, siccome era scritto, dovean prenderlo. Similmente nell'Apocalisse l'agnello celeste da cui Cristo è simboleggiato, rugge come leone, e fa tremare co' suoi ruggiti il cielo e gli abissi. Per sino le storie apocrife che sebben tali pei fatti, hanno sempre qualche imitazione del vero nella rappresentazione de' caratteri, e si accomodano alle antiche tradizioni onde riuscire accreditate, si accordavano ad attribuire a Cristo un carattere aspro e severo con replicati prodigi di potenza. Nel vangelo di Tommaso israelita vediamo Cristo ancor bambino far cader morto un fanciullo che l'urta nella spalla; far rimaner ciechi i parenti che di ciò si lagnavano; riprender Giuseppe perchè avesse dato orecchio alle loro querele. Ciò poi che ivi si legge detto dal pedante Zaccheo, esprime in tutto la fierezza di fisionomia che gli antichi gli dettero: *Severitatem obtutus illius ferre nequeo:* indi, *Neque enim hac hora ejus oculos intueri possum* (43). Poco appresso dal medesimo vangelo si scorge che niuno si ardiva di provocare il divino fanciullo, temendo di rimanerne

monco o storpio. Dalle quali cose tutte si può agevolmente giudicare che tanto per natura e per costume, quanto per autorità di monumenti scritti e di figurati, la più importante espressione che in antico davasi a Cristo dalle arti del disegno, era quella di una certa fierezza e terribilità atta ad esprimer potenza. E tale espressione, secondo l'intendere di que' tempi, racchiudeva quella di ogni altra divina virtù; perchè la potenza che, parlandosi di Dio, si estende a tutto l'universo, è madre necessariamente di tutte le altre virtù divine, le quali, quasi da comun fonte, emanano da essa a beneficio e conservazione del creato.

Rivolgendomi da poi ad indagare il particolar modo di pensare di Leonardo, mi venner fatte le seguenti osservazioni. Primieramente al suo tempo l'arte perfezionata poteva con maggior estensione e verità esprimere i concetti delle fantasie; e migliorata la notizia delle forme e de' moti umani, quell' antica fierezza e severità ch' era quasi una necessità de' tempi men colti, ancor servi anzi che signori dell' arte, poteva essere posposta alla bellezza che l' arte intendeva e rappresentava a sua voglia assai meglio. Anche gli antichi sapevano che il corpo di Cristo fu perfettissimo, come, oltre a tante sacre autorità (44), può vedersi nella citata lettera del Sacchetti; ma non avevano idea chiara della perfezione d'un corpo umano, e stavan contenti a quelle loro rappresentazioni, attendendo più all' espressione che alle forme. Leonardo che primo portò l' arte al suo vero compimento, debbe aver combinato nel suo Cristo la bellezza delle forme colla forza dell' espressione, operando in modo che l' *umiltà della carne* da Cristo assunta non gli facesse perdere *la dignità della potestà*, conforme al detto di sant' Ilario vescovo (45). Secondariamente avrà considerato Leonardo che la nobiltà della divina natura, mescolandosi colla umana, doveva influire in questa per modo da sublimarne le fattezze; e quand' anche nel fatto fosse stato altrimenti, dovette stimare obbligo dell' arte l' esprimere questa difficile mistura. In oltre mi parve che e pel modo proprio di pensare e per quello del suo secolo ei dovette credere tra le virtù divine prima in Cristo mostrarsi la potenza, come virtù che sola poteva attestare la sua origine, e dopo quella le altre siccome accessorie ed occasionali. Ultimamente (avuto riguardo alla drammatica situazione del Cristo del Cenacolo) giudicai ch' egli, servate le leggi della bellezza, fattane applicazione alle forme di Cristo generalmente riconosciute, e conservata la primitiva espressione caratteristica della virtù della potenza, abbia poi aggiunta l' espressione di tutte le virtù secondarie ed occasionali, della mansuetudine, della rassegnazione, dell' amore. In fine riguardando all' umanità sua e ad un certo naturale orrore ai patimenti, al quale, per testimonio della Scrittura, andò soggetto al pari degli altri uomini, ed oltre ciò allo spirito profetico pel quale doveva antivedere l' effetto del tradimento che gli veniva fatto da un amico, congetturai che Leonardo avrà tentato di dare a questa figura, oltre l' espressioni che notammo, quella profonda contristazione di che parlano i vangeli

nella circostanza da lui presa ad imitare, e consentaneamente alle altre dette virtù avrà velato quello stesso turbamento d'una sublime ed eroica moderazione.

Queste mi parvero dover essere state le intenzioni di Leonardo: s'egli poi sia o no riuscito ad esprimere la sua idea, non si può nè per le storie diffinire, nè dallo stato presente dell'opera giudicare. Secondo il Borromeo, sembra che almeno in gran parte egli avesse conseguito il suo intento: secondo il Lomazzo ed altri, si dovrebbe giudicare diversamente. Pare però certo che Leonardo stesso rimanesse assai mal contento dell'opera sua; ma è poi anche facile il credere che il suo giudizio fosse troppo severo, e che forse egli pretese dall'arte più che l'arte non potea mostrare.

Intanto prima che io mi fermassi nell'esposte considerazioni, tratto dall'autorità del Paciolo, stimai doversi nel volto di Cristo, da chi vede, raffigurare quel desiderio dell'umana salvazione, del quale, secondo quell'autore, il Cenacolo di Leonardo è *simolacro*. Perciò giudicai che vi si dovesse scorgere la mansuetudine dell'agnello divino annunziato dal Batista, bramoso di lavare del proprio sangue le colpe degli uomini; e parvemi che la dolcezza, la carità, la rassegnazione al volere paterno fossero le miti virtù che dalla soave fisionomia di lui dovessero trasparire. E con tali principj mi sforzai di caratterizzarlo nel mio cartone, mal contento di altri tentativi da me fatti con mire diverse. A ciò mi trasse anche l'autorità d'un disegno assai pregevole creduto di Leonardo e posseduto dall'egregio oblato Mussi, ora defunto, nel quale si scorge una dolce mistura di queste mansuete espressioni. Ma penetrando poi nel seguito dell'opera alquanto meglio, se non erro, nella mente di Leonardo, mi sono nella tela sforzato di rappresentare il Redentore come mi parea dovesse risultare per le osservazioni dette di sopra. Io volli in somma che gl'indizj che la fisionomia permette, di potenza e di grandezza, si dimostrassero in lui connaturali e permanenti; e che accidentali e passeggieri apparissero quelli delle altre virtù, non che quelli degli affetti che la circostanza doveva commuovere. Se pertanto nell'arte l'effetto pareggiasse l'intenzione, si vedrebbero meraviglie; ma il fatto va per lo più altramente, e dopo che Leonardo che pur tanto potea, fu mal contento dell'opera sua, mostrerebbesi ardito non solo, ma sciocco ed ignorante chi si accontentasse della propria. Perciò circa questa testa io non dirò altro se non che voleva farci varie correzioni, cambiamenti ed aggiunte, ma il timore di far peggio, e il consiglio di molti me la fecero lasciare quale mi è uscita dal pennello la prima volta che copersi l'abbozzo.

Resterebbe ora a dire qualche cosa dell'atto delle mani, intorno alle quali, come intorno al rimanente dell'opera, mi sbrigherò prontamente. La sinistra non presenta alcuna difficoltà; ma la destra apparisce in attitudine alquanto forzata ed ai più spiacevole. Mi sarebbe stato assai facile il cambiarla o modificarla, ma i pochi avanzi dell'originale e la copia del Bianchi me ne tolsero

l'arbitrio. Rimarrebbe a spiegare perchè le desse Leonardo un tal atto; e parmi volesse per esso esprimere la contenzione colla quale il Salvatore reprimeva il dolore profondo da cui era compreso mentre profetizzava il preparatogli tradimento. Fors' anche con quell' abbassamento dell' indice volle accennare le proprie parole del vangelo di Matteo: *Qui intingit mecum manum in paropside,* ecc. O in fine chi più sottilmente raffinasse, potrebbe in quel lieve alzamento del dito medio che pare rivolto a Giuda, riconoscere tal gesto chironomico, onde mostrare lui essere il traditore; del qual gesto mi fe' nascer congettura un passo del Bandello che può vedersi nelle note (46). Ad ogni modo questa mano si trova in tale alquanto forzata posizione in ogni copia più accreditata: bensì è quasi sempre del tutto storpia per la difficoltà di render tal atto con naturalezza. E quantunque simili atti delle mani o accadono di rado o rimangono inosservati in natura, s' incontrano nondimeno sovente e nelle opere del Vinci e in quelle de' suoi discepoli. Veggasi in prova di ciò, per tacer d' altre opere, il quadro della Concezione del quale si trovano varie copie, il bel ritratto del Morone di casa Scotti e il san Michele di Marco alla Galleria Reale. Per tali osservazioni mi sono sempre più confermato che non altrimenti stesse questa mano nell' originale, e mi sono ingegnato di renderla con quella naturalezza che potei maggiore, combinandola col dintorno determinatomi, come dissi, dalla copia del Bianchi e dall' originale.

Anche l' ordine della mensa lasciava grandi ambiguità per gli arbitrj spesso ridicoli delle copie, non meno che pei ritocchi stravaganti da cui si scorge alterato l' originale. A questo però mi attenni ove ho riscontrato qualche minuto frammento di antico. Un piatto, del pane e un bicchiere per ognuno de' commensali (47): un gran piatto voto davanti a Cristo: alcuni taglieruzzi minori: alcune ampolle d' acqua di figura uniforme: due piatti grandi, ne' quali mezzo per piatto posi l' agnello arrostito; ecco le principali cose con che ho ornata la mensa, seguendo gli avanzi del Cenacolo delle Grazie, e le copie in quelle cose che mi parvero secondo la mente di Leonardo.

Pel campo barbaramente ridipinto alle Grazie ebbi ricorso al Trattato di Leonardo anzi che al suo quadro. Vi ho riconosciuti alcuni arbitrj di prospettiva nella distribuzione de' quadrati delle tappezzerie ed anche in altre cose; ma tali arbitrj furono cagionati dal vantaggio di far campeggiar meglio le teste con quel principio del Vinci ripetuto infinite volte nel Trattato, che ogni oggetto debbe avere la sua parte luminosa più chiara del campo, come l' ombrosa più oscura. Per tal ragione egli fe' uscire alquanto di lume dalla porticella nella quale campeggia la testa di Bartolommeo e di Andrea, come similmente fe' ombrose altre parti, accomodando il tutto all' effetto ed al rilievo, senza ombre forti e sempre con dolcissime degradazioni. Finalmente gli ornamenti della tappezzeria gli ho tratti per le linee generali dall' originale, non potendo credere

che il Bellotti si prendesse l' incomodo d' inventare e diminuire in prospettiva un diverso ornamento, essendogli in vece assai facile lo storpiare, come fece goffamente quello che aveva trovato; tanto più che, cangiandolo, oltre la fatica maggiore, egli non avrebbe potuto far credere ai frati di soltanto rinettare, non mai di rifare il dipinto. Gli ho però per lo stile adattati al tempo, studiando i rabeschi di quell' epoca. Per le portine poi o aperture laterali colle quali intese forse Leonardo di far comunicare il Cenacolo colle officine interne e togliere così il bisogno d' introdurre i famigli durante la sacra cerimonia, siccome nell' originale furono cancellate dal Mazza, ho seguito la copia di Castellazzo, in ciò la migliore di quelle da me vedute.

Taccio, per non prolungare il tedio di questo articolo, di altre infinite cose da me osservate con diligenza nel mio lavoro; e mi basti l' avvertire che non v' è minuzia per la quale io non abbia avuta qualche autorità o ragione. Non debbo però tacere che in tutta l' opera ho tenuto alquanto elevati i tuoni delle tinte, e ciò per due ragioni. La prima è perchè all' abbassamento de' colori pur troppo provvedono gli anni, ed è più sano consiglio l' offendere il presente giudizio di qualcuno e far rimanere le opere armoniche per alcuni secoli che non per la gloriuzza presente far tale impasto di tinte che poi presto s' adombri o vada in fumo. La seconda fu perchè la traduzione in mosaico a cui il mio quadro era destinato, oscura di necessità le tinte e per gli smalti che non le hanno sì vivaci, e per quella rete minuta che risulta dagl' interstizj de' minuti pezzi di che l' opera a mosaico è composta; i quali interstizj, sebben con arte si colorino delle tinte degli smalti vicini, sempre coll'andar degli anni si oscurano notabilmente, sopra tutto nelle opere grandi, come l' esempio dimostra; ed allora fanno sul totale dell' opera l' effetto quasi d' un velo che diminuisce la potenza generale de' colori.

Per tal modo in trenta mesi circa mi sono sdebitato il meglio che per me si è saputo, dell' onorevole sì ma difficilissimo incarico addossatomi di richiamare in vita quanta parte si poteva dell' opera di Leonardo: ed il giudizio che in voce o in lettere intorno a tal mio lavoro ho ottenuto da persone altamente autorevoli, ed in ispecie dall' umanissimo Principe che me lo commise, fu tale da larghissimamente compensarmi delle tante sostenute fatiche (48). Avrei avuto bisogno di molto maggior tempo tanto per giudicar meglio l' opera mia, quanto per meglio condurre alcuni accessorj che ho lasciati imperfetti, come sarebbero fimbrie ed altre piccole decorazioni. In tutte però le parti importanti ho cercato d'impiegare la massima diligenza, imitando, secondo l' ingegno e il poter mio, la maniera del Vinci, nella fusione e degradazione del colore e nella finitezza di ogni particolarità.

Se dovessi pertanto far anch' io palese il mio parere su questa mia qualsisia opera, direi che, confrontandola con quanto potrei fare io stesso una seconda

volta, se mi reggesse l'animo a ripetere tal genere di fatiche, la trovo lungamente inferiore all' idea che per li precetti e per le poche vere opere dell' autore mi son fatta dell' originale. Direi in oltre che per quanto questa mia idea stia molto al di sopra di ciò che ho potuto e potrei eseguire, nondimeno io la credo ancora, nelle parti più alte e delicate dell' arte, lontana assai dall' opera di Leonardo; ed oso di più asserire che ai tempi nostri e colle poche reliquie che del Cenacolo ci restano, è impossibile il farsi di esso tale idea che al vero compiutamente si assomigli, quand' anche per prodigio si rinnovasse in alcuno la mente e l' anima dell' antico autore.

Ad onta di ciò, se poi confronto la mia copia colle copie antecedenti, non mi pare d' esser troppo liberale verso me medesimo giudicandola a quelle superiore nelle parti più importanti; e ciò non già perchè io mi creda superiore d' ingegno e di pratica a coloro che le eseguirono, ma perchè, avendo io in vista uno scopo maggiore che gli altri non ebbero, ho impiegato per ottenerlo maggiori mezzi d' ogni genere, anzi credo d' averli tutti esauriti.

E quando a taluno recasse meraviglia ch' io abbia voluto non richiesto esporre il mio giudizio sull' opera mia, dirò che a ciò mi son mosso perchè (oltre che ad alcuno può piacere di sapere ciò ch' io ne pensi) de' pareri degli altri uomini, sebbene sieno stati finora per me lusinghevolissimi, sono costretto dentro me stesso a non tenere quel conto che pur vorrebbe aver dritto di farne un animo desideroso di vera, onesta e ben meritata lode. Ognuno che ha letto libri o storie di cose di disegno, troverà sovente essersi fatte le meraviglie al nascere di tali opere che coll' andar degli anni caddero nell' obblivione e talor nel disprezzo; e, a vicenda, essere state viste con indifferenza quelle alle quali la posterità preparava applauso e corone. Tale considerazione dovrebbe sola bastare a farci proceder con misura nel prestar fede ai biasimi, non meno che agli encomj de' contemporanei. E quantunque, a questa difficile e schizzinosa età nostra, la lode che viva oltre un giorno, comechè più ardua da ottenersi, possa riuscire più lusinghiera e parere meglio fondata, essa è per lo più, al pari del biasimo, sospetta, perchè l' ignoranza, la mala fede e l' avarizia corrompono troppo sovente i giudizj. Perciò chiunque ama daddovero e conosce l' arte, non dee troppo dare orecchio alle lusinghe de' lodatori, nè per altra parte intimidirsi alle punture di chi riprende, giovandosi, in vece, de' giudizj di biasimo onde correggersi e farsi migliore, e considerando quelli di lode siccome stimoli a meritarne di più ampj ed universali. E come io volli dire queste cose, non solo per me, ma per ciascheduno che segue con amore la strada dell' arte, debbo aggiungere che que' voti che più all' artefice importerebbero, difficilmente saranno sinceri, perchè, dovendo egli averli da persone della sua stessa professione, non sarà ben certo se l' opinione che a lui manifesteranno, sia eguale a quella che con gli altri mostreranno d' avere; e anche quando

l'opinione gli sarà favorevole, non potrà mai abbastanza assicurarsi se gli verrà detto il vero per animarlo e consolarlo, o il falso per l'invido infame gusto di tenerlo in errore. Dal che tutto è manifesto che l'artefice che ha vigore d'ingegno e costanza d'animo, non dee lasciarsi vincere nè da lode nè da sdegno, ed allora andrà, come già disse il nostro illustre Parini al grande Alfieri,

Lungi dall' arte a spazïar fra i campi.

E tornando al proposito dell' opera mia, augurando alla mia tela più lunga vita che non ebbe il suo originale, la raccomando volentieri ai giudici avvenire, dai quali soli è difficile aver lode o biasimo immeritamente.

DEL
CENACOLO
DI
LEONARDO DA VINCI
LIBRO QUARTO.

DEL TEMPO IMPIEGATO DA LEONARDO NEL CENACOLO.

Zeusi, udendo un giorno Agatarchide che gloriavasi di dipingere presto, Ed io mi glorio, rispose, di dipingere adagio, e mi sto lungamente attorno alle mie opere, desideroso di farle lungamente vivere. Non altramente la pensava Leonardo; anzi portava tale opinione all' eccesso, timido e lentissimo com' era nell' intraprendere i lavori, e non sapendone tor la mano da poi. Gli artefici di altissimo ingegno, stimolati da continuo desiderio di un ottimo che forse all' uomo non è dato di ottenere, non sogliono esser contenti del buono, e tormentando le opere e il proprio cervello, consumano gran tempo in considerazioni ed esperimenti, nè si curano di far molto, solo avendo in vista il far quel meglio che hanno in idea. Tutta la storia pittorica ci assicura che tale fu Leonardo, nè pare che, se si eccettui la novella del priore, mai fosse affrettato nelle opere da chi aveva autorità sopra di lui.

Apertissimo contrassegno d' imperizia, secondo la bella sentenza di Varrone, è l' esigere che si faccia presto ciò che a farsi è difficilissimo. Lodovico il Moro

non amava già ciecamente le cose delle arti: al contrario, per testimonio del Paciolo, del Vasari e d' altri, ei n' era intendentissimo: quindi non è probabile ch' egli esigesse prontamente eseguita un' opera di tanta importanza e difficoltà, come questa del Cenacolo; e tanto meno è da credere ch' ei fosse per affrettare un artefice qual era Leonardo, cui egli aveva d' altra parte affidate tante e diverse considerabili opere d' ogni genere, e sopra tutto il gran colosso equestre del duca Francesco, suo padre. Se a ciò si aggiunge il lento metodo dell' autore, la grandezza notabile dell' opera, la ricchezza e finitezza di ogni menoma parte, e la insaziabilità di Leonardo in rinnovar ricerche ed investigar sempre nuove perfezioni, è facile il congetturare che il Cenacolo fosse fatica di molti anni.

Il Vasari asserisce apertamente che il cavallo colossale fu dal Vinci proposto al duca, mentre già stava lavorando al Cenacolo; e al modo con cui parla di tal opera, prova egli stesso di quanto sbagliasse (se pure non isbagliò l' impressore) assegnando la venuta del Vinci in Milano nel 1494. Sedici anni d' altronde ci assicura il Sabbà da Castiglione essere stati impiegati da Leonardo in condurre quel celebre ed infelice modello il quale all' arrivo di Lodovico XII fu, come vedemmo, bersaglio alle balestre de' Guasconi, ed andò in polvere. In qual tempo tal modello fosse condotto al suo fine, non è noto con precisione, ma è certo che fu fatto due volte. In una lettera di Platino Piatto, scritta da Garlasco nel 1489 (1), leggesi che questo oratore e poeta fu richiesto da Leonardo di un epigramma da porre sotto la statua equestre di Francesco. Dalla stessa lettera si deduce che a molti altri letterati era stata fatta la medesima domanda. Dunque se Leonardo già chiedeva epigrammi ed iscrizioni pel suo monumento, è chiaro che il monumento era condotto a segno da potersi mostrare, e che come modello era assolutamente finito. Sembra anche che sia stato pubblicamente esposto in quello stesso anno 1489 in occasione delle nozze di Giovanni Galeazzo (2), che furon ricche e grandi, e per le quali fu dal Vinci eseguita la macchina cui chiamò Paradiso, fatta ad imitazione di quelle che facevansi a Firenze, delle quali si legge nelle Vite del Cecca e d' altri. Ma poco dopo, fosse effetto di qualche sinistro accidente non raro alle grandi opere di rilievo, fosse rovina cagionata dalla trasportazione che se ne dovette fare per la indicata festa, fosse in fine mala soddisfazione dell' autore, questo primo modello disparve, e Leonardo stesso nel codice *De lumine et umbra* scrisse di suo pugno: *A dì 23 d' aprile* 1490 *cominciai questo libro e ricominciai il cavallo* (3). Il Paciolo poi circa otto anni dopo ne parla di nuovo come di cosa perfetta, e dice che la sua *enea massa* era di 200,000 libbre, con che fe' credere che fosse già gettato in bronzo (4). Intorno dunque al finir del secolo dee porsi finito il secondo modello, e i sedici anni devono comprendere ambedue le fatture. Da ciò parrebbe che questo colosso fosse stato cominciato tra il 1482 e il 1484, e se il Cenacolo era già prima intrapreso, come vediamo dal Vasari,

si può giudicare che Leonardo ne avesse commissione allorchè il Moro fe' allungare il refettorio, che fu nel 1481, come si notò altrove, e forse fe' tale accrescimento di bellezza e di comodo al luogo, avendo intenzione di farne campo ad un' opera importante del suo pittore. Da ciò si verrebbe ad indurre che Leonardo desse al Cenacolo circa sedici anni; nè in opera di tredici figure maggiori del vero sarebbe ciò meraviglia per lui che altrettanti ne diede al colosso, cui però facea contemporaneamente, e che quattro ne diede al solo ritratto di monna Lisa in mezza figura grande al naturale. Se si aggiungerà poi che in quell' intervallo di circa tre lustri, oltre al colosso di Francesco, egli ebbe la direzione di varie splendidissime feste ordinate da Lodovico in più occasioni, e che richiedevano le cure e l'opera di più mesi; e se si osserverà che dello stesso tempo egli condusse grandi opere idrauliche, compose molti trattati, diresse l'istruzione nella nuova accademia, inventò macchine d'ogni genere, e fece infiniti altri studj d' ogni maniera, lungi dal meravigliarci perchè in sedici anni abbia condotta quest'opera, quasi ci farem meraviglia come in mezzo a sì diverse e tutte gravissime occupazioni gli rimanesse agio e tempo di dipingere.

Contrasterebbe però alla mia opinione circa il tempo dato da Leonardo al Cenacolo, una nota che nell' antica stampa lesse e citò nel suo libro il padre Pino, la quale dice dipinto il Cenacolo nel 1496 e 1497. Ma quell' iscrizione manoscritta d' ignota mano e forse moderna non può fare autorità alcuna (5). Nè maggior peso hanno le ragioni del Bianconi. Egli dice che Leonardo cominciò il suo Cenacolo dopo che Giandonato Montorfano finì la Crocifissione che gli si vede dicontro, il che fu nel 1495 come dimostra la data sottopostavi; e s' indusse a tale credenza solo perchè la parete che toccò al Montorfano, gli parve la più nobile; e però giudicò che Leonardo, qualora fosse stato messo al suo lavoro prima di lui, non avrebbe lasciato di preferirla. Giudizio mal fondato; primieramente perchè il Montorfano potea lavorare alla sua opera da molti anni, e l'iscrizione índica, come si suole, l'anno in cui l' opera fu finita; in secondo luogo perchè la parete del Montorfano è per l'appunto la peggiore, poichè non solo ha le finestre lontane e di luce men diretta che non la parete opposta, ma ha di più il lume a sinistra, il che ogni pittore sa quanto sia incomodo, facendosi ombra da sè stesso nell' operare.

E a provare che Leonardo fu primo a dipingere nel refettorio, basterebbe l' argomento da lui scelto, suggerito evidentemente dalla natura del luogo; argomento in cui sarebbe stato prevenuto, se altri prima di lui avesse avuto l' incarico di dipingervi. E perchè l' ultima cena, come dice più d' una volta il Paciolo, fors' anche secondo la mente di Leonardo, *è simolacro dell' ardente desiderio* che Cristo ebbe dell' umana salute sacrificandosi, venne naturalmente in appresso il pensiero di rappresentare il suo sacrifizio sul Calvario, di che il Montorfano ebbe l' incarico.

In oltre della incontentabilità del nostro pittore in cercare miglioramenti e perfezioni, senza ciò che risulta dall' osservare i suoi dipinti e i suoi disegni, e senza quello che ne fu detto da tanti scrittori che vissero poco dopo di lui, come il Vasari, il Lomazzo ed altri, abbiamo anche un testimonio del suo tempo in Ugolino Verino, il quale disposto, com' era, a dargli corona su gli altri artefici, se di tal pecca si fosse potuto difendere, non l' avrebbe distintamente accusato di lentezza in operare, quando egli avesse in breve spazio di tempo condotto un quadro di tanta mole e momento qual è il Cenacolo. Nè lo scusa abbastanza col paragonarlo a Protogene, come fe' più d'una volta il Lomazzo da poi (6), perchè di Protogene si dice bensì che non sapesse torre le mani dall' opere sue, ma eccetto il Gialiso cui diede gran tempo, tutte le altre sue tavole pare le conducesse assai speditamente, poichè, lasciando i bronzi cui pure attese, si è conservata fino a noi la memoria d'un numero grande di sue pitture, il che non si può dire di Leonardo, sebbene di tanti secoli a noi più vicino.

Dietro tali osservazioni assicurati da sincrona autorità che sedici anni diede il Vinci al modello del colosso, e ch' era in molte altre opere importanti occupato a tal segno che ove minore fosse stata l' attività del suo ingegno, l' avrebber tolto interamente al modellare e al dipingere, non ci può parer lungo il corso di sedici anni onde condurre un' opera qual è il Cenacolo. Gli annali pittorici ci portano non rari esempj di simili lentezze anche in artefici che non avevano il metodo nè le gravi occupazioni di Leonardo. Lo stesso Tiziano, sì rapido e perfetto nel colorire, stette per ben sett' anni intorno ad argomento per l' appunto simile a quello che trattò il Vinci, e fece il mirabile quadro che ancora si conserva nell' Escuriale, su di che si possono vedere il Ridolfi, il Palomino ed altri. Con un periodo poi quale l' indicato di sedici anni si fa luogo comodamente al governo biennale di qualche ignorante e bisbetico priore anteriore al padre Bandello, con che si toglierebbe la controversia intorno alla nota novella circa la testa di Giuda. Si fa altresì luogo a tutti gli studj ed alle molte cure contemporanee dell' autore. Si concorda a quel suo precetto, con che vuole che di quando in quando si lascino le opere, perchè, com' egli si esprime, *lo star saldo nell' opera ti fa forte ingannare* (7). Si conferma finalmente la fama della sua eccessiva lentezza, e il metodo da lui in altre opere praticato e ne' suoi scritti inculcato, quello, cioè, di cercare in esse tutte quelle perfezioni al cui conseguimento possano contribuire l' ingegno, il giudizio, la mano ed il tempo.

COME SIA DIPINTO IL CENACOLO.

Leonardo che, ad onta di quanto in contrario scrisse il Requeno, fu uno dei più zelanti seguaci del metodo nuovo al suo tempo di dipingere a olio, lo preferì ad ogni altro nella sua più grande opera, come il solo adatto a condurla a quel grado di squisita perfezione ch'ei giunse a conseguire. Egli ebbe anzi il primato fra coloro che primi si diedero a quella miglior maniera di colorire, e ne è prova il secondo distico dell' epitaffio latino riportato dal Vasari nella prima edizione delle sue Vite:

Perspicuas picturæ umbras, oleoque *colores*
Illius ante alios *docta manus posuit.*

E quantunque in questi versi non si faccia menzione del Cenacolo, egli è chiaro che Leonardo doveva impiegare in questa sua maggior opera quel metodo che meglio possedeva, e in cui anche dagli altri era tenuto più eccellente. A olio pertanto dicono, come è in fatti, il Cenacolo i più gravi autori citati nel primo libro, e lo conferma, qual ch' ella sia, l'iscrizione dell' antica stampa riportata dal Pino. A olio parimente lo fa giudicare il Bandello che vedeva il pittore venir talora in fretta dalla corte vecchia che è il presente Castello, per dare due o tre pennellate a qualche figura, indi andarsene altrove: le quali correzioni o aggiunte che a Leonardo venivano in mente d' improvviso, mentre attendeva ad altro, non avrebbe egli potuto effettuare senza guasto della pittura, in qualunque altro metodo di dipingere che ad olio non fosse.

Ma, sebbene presso nessun autore si leggesse essere il Cenacolo dipinto ad olio, sarebbe facile il riconoscerlo così dipinto in quelle poche croste che antiche si scorgono nell' opera. Appare bensì ch' egli usò, come solea, olj purgatissimi e dimagrati assai con carte ed altre industrie (8); col quale dimagramento, allorquando si procede tropp' oltre, l' olio ottiene, a dir vero, una limpidezza maggiore e non ingiallisce, ma perde assai della sua consistenza e non dà ai colori quel corpo sì resistente all' atmosfera che suole avere quando s' impiega meno assottigliato. Ci assicura di tale diligenza non solo la storia, dalla quale sappiamo per sino che queste sue troppe cautele dispiacquero a papa Leone, ma la chiarezza che tuttavia conserva la sola parte del dipinto che non fu interamente ricoperta, cioè porzione del cielo che ancora sembra risplendere. E questa chiarezza certo pare dovuta all' assottigliamento degli olj, poichè leggiamo nel Vasari che i dipinti di Lorenzo di Credi, chè anch' egli al par di Leonardo fu accuratissimo raffinatore d' olj e vernici, non avevano sofferto al suo tempo il menomo cambiamento di colore; come in vece vediamo tutto giorno dare in giallo o in livido que' dipinti ne' quali, specialmente per gli olj, non furono usate le debite diligenze.

Il dipingere pertanto i muri ad olio esige una particolare preparazione. Quella con cui Leonardo dispose la sua parete, è un composto di pece, di mastice, di gesso e di qualche altra mistura, disteso a ferro caldo sull'arricciato; metodo probabilmente inventato da lui e usato in appresso da Sebastiano dal Piombo, cui se ne attribuisce l'invenzione dal Postillatore delle edizioni bolognesi del Vasari. Ho scoperto essersi da lui usata questa mistura, col prendere in un angolo estremo del dipinto un pezzetto d'intonaco ed ammollirlo ad un carbone acceso ed arderne la polvere: col quale esperimento si può aggiungere sicurezza circa il modo del dipinto, non ricevendosi bene se non l'olio da sì fatte preparazioni. Oltre a questo strato di mistura, con cui credette Leonardo allontanare ogni futuro pericolo che il nitro o altra malizia del muro penetrasse ed offendesse l'opera esternamente, si scorge un'altra base del dipinto, o sia una mestica chiara, forse composta come il Vasari ci accerta essersi usata, di biacche, giallolini, terre di campane e simili, che miste insieme con olj e forse con vernici, fecero un bello ma non durevole letto alla più singolare industria che l'arte vantasse. Io tengo certo che i primi primi danni di quest'opera provenissero dallo screpolamento di questa imprimitura, la quale disseccandosi troppo fortemente allorchè cominciò a mancarle il nutrimento oleoso del dipinto che la mantenea molle e distesa, principiò a staccarsi come avviene di molte gomme, e contraendosi alquanto fece ben presto un corpo non più aderente alla sottoposta preparazione; e dove più forte fu la screpolatura e la contrazione, le croste si staccarono e caddero, e l'umido interno cominciò a scaturire più abbondantemente e ne produsse il primo ammuffimento. Se ciò però non fosse avvenuto, il cattivo muro e mille altri malanni interni ed esterni avrebbero resa inutile ogni avvertenza e l'opera sarebbe ad ogni modo perita, come proseguendo dichiarerò più estesamente.

Abbiamo veduto nel primo libro asserirsi da taluni che questa pittura fosse a fresco, e questo pregiudizio fatto pubblico da libri che comunque cattivi, furono assai più letti che molti buoni, si è sparso a segno che nacque sovente intorno a ciò quistione. Ma i De Brosses, i Cochin, i La Condamine, i La Lande e simili, quando non ripeteano qualche buon giudizio altrui, soleano per lo più in pittura bestemmiare, come provano ampiamente i loro libri, e come avviene ed avverrà mai sempre a chi ragiona di cose non sapute. Altri buonamente dissero a fresco il Cenacolo perchè lo videro o il seppero dipinto sul muro, non credendo che sui muri altrimenti che a fresco si possa dipingere. Altri in fine copiarono ciò ch'era stato scritto senz'altro esame, e così hanno fatto alcuni autori francesi moderni copiando i lor più antichi, e, ciò che è peggio, così è stato fatto recentemente da qualche scrittore italiano, anzi lombardo. Ma questa asserzione non uscì di bocca ad alcuna persona pratica di pittura e tale da fare autorità; nè mai persona dell'arte ne mosse quistione; e chi non è

dell'arte, non ne può ragionare che male, come dimostrò il padre Pino il quale, quantunque decidesse bene, trattò la cosa assai male pei modi e pei ragionamenti.

Nè mancò ancora chi credette tutta l' opera dipinta a tempera, perchè fra i tanti ritocchi che ne affrettarono la rovina, si trovano qua e là de' ritocchi a tempera non so di qual mano. Nessuno però ch' io sappia osò esporre tale asserzione in pubblico scritto, e lo stesso Requeno ne' suoi *Saggi* non parlò distintamente del Cenacolo, allorchè trattando del modo di dipingere di Leonardo, asserì preferirsi da lui la tempera all' olio.

Ma chiunque conosce alquanto la storia e il modo di studiare di Leonardo, non ha bisogno d' altro per sapere di qual genere de' molti praticati dall' arte fu l' opera sua principale. Sa in oltre ch' egli non diedesi a dipingere a fresco, perchè un tal metodo non ammette correzioni ed esige una sollecitudine dalla quale ei non osò sperare quella perfezione a cui la sua mente aspirava. *Quel pittore che non dubita, poco acquista,* solea dire e scrisse Leonardo, e con tal assioma non è meraviglia s' egli diessi esclusivamente a colorire a olio, modo che più d' ogni altro permette di dubitare, di correggere e di acquistare nell' arte. Egli sempre diffidava di sè, e ad onta del suo molto sapere, l' opinione che dell' arte egli aveva, era tale che non fu mai certo dell' ubbidienza della mano all' intelletto: e però ogni metodo rapido doveva di necessità disgustarlo. Molti altri grandi maestri di quel tempo erano della sua opinione e temeano il dipingere a fresco per le dette ragioni. Il fiero Michelagnolo, finchè gli giovò il vigore d' un' ardita gioventù, la pensò diversamente, e la rapidità del metodo anzi che atterrirlo, aggiunse vita e nerbo alle mirabili produzioni del suo pennello. Pare a quel tempo che un certo divino furore il facesse dimentico dell' umanità, e si direbbe che anch' egli, come Dio, colla mente sola, senz' altro artifizio ordinasse e desse in un attimo il volo, il moto, il rilievo alle sue figure della Sistina. In oltre quegli argomenti ideali tratti dal Genesi non richiedevano quella individualità che negli argomenti storici dimanda la perfetta pittura, ed erano molti i modi in cui le sue figure poteano star bene, non determinando per loro natura un preciso confine di forme e d' espressione. Oltre ciò, egli ebbe anche stimoli fortissimi ad affrettar l' opera dalla veemenza irrequieta di papa Giulio e dalle potenti inimicizie di Bramante e del Sangallo. Chè in vece, allorquando in età più matura attese al mirabile Giudizio, opera che parea richiedere maggiori considerazioni, trovandosi fuori delle dette angustie di comandata sollecitudine e di vigile rivalità, se temette di parer minore di sè accondiscendendo a fra Bastiano che voleva il dipingesse a olio, e che per ciò aveagli di già disposta la parete, tenne anche a fresco un tal metodo che ben a quello dell' olio si assomiglia, e condusse quell' opera penandovi molti e molti anni. E quantunque andasse reiterando studj, preparativi, meditazioni, cangiamenti, riposi, come nelle lente opere fatte ad olio dai più diligenti si pratica,

rimanea non pertanto sempre mal soddisfatto delle cose sue, chiamando beato il Bugiardini che trovava perfette le proprie opere, e sè infelice che non avea mezzi di rispondere colle opere alle idee. Similmente Raffaello, dopo aver dipinte le camere vaticane, desideroso di porre maggior perfezione nella sala di Costantino, cominciolla ad olio, e quelle pareti vantano ancora, abbastanza ben conservate e dipinte ad olio, le due figure della Mansuetudine e della Giustizia, e fors' anche la testa di san Silvestro, accanto ai quali dipinti appajono aspri i freschi di Giulio Romano, sebbene dallo stesso Raffaello composti e in gran parte disegnati (9). Fra Bastiano allo stesso modo dipinse ad olio il Cristo battuto in San Pietro a Montorio, che fino al 1568 pareva, secondo il Vasari, dipinto da un giorno. Il Vasari stesso dice nella propria vita di aver fatto felice esperimento nel riunire insieme i due metodi di pittura a olio ed a fresco. Così pure Perino, perfettissimo pratico nel colorire a fresco, volle fare a olio la sua grande istoria del naufragio di Enea in casa Doria. E lo stesso fecero il Pontormo, Adone Doni ed altri molti tutti esperti del fresco; e circa un secolo dopo, ad onta del noto deperimento di molti lavori di tal genere ed in ispecie del più famoso di tutti, il nostro Cenacolo, i Caracci e i migliori della loro scuola, tutti egregi frescanti, non temettero di esporre all' intemperie dell' atmosfera ne' portici di San Michele in Bosco le migliori cose che forse uscirono dai loro pennelli.

Nè perchè giudicai potersi attribuire a Leonardo l' invenzione d' un nuovo modo di preparare gli arricciati, gli si debbe attribuire l' invenzione di dipingere a olio sulle pareti. Egli forse non avrebbe osato affidare la sua opera ad una pratica nuova, se non ne avesse già avuto buona esperienza. Prima di lui Domenico Veneziano, Andrea del Castagno e i due Pollajuoli aveano già dipinte molte pareti con buon successo. Chè se generalmente simili dipinti soleano sofferire annerimento, probabilmente non ne aveano dato ancor segno all' epoca che Leonardo intraprese il Cenacolo; e se egli n' ebbe indizio o sospetto, credè provvedere a tal danno non facendo uso degli olj bolliti che si soleano dare replicatamente sugl' intonachi, e mettendo in opera in vece la sua nuova mistura o impiegandovi soltanto olj crudi e purgati. In somma all' epoca di Leonardo si conosceva tutto il comodo e il bello di questo metodo, e niuno ne temeva il pericolo, sul quale però anche in questi tempi si esagera da molti; perchè finalmente anche i dipinti a fresco periscono presto ove le pareti sono infette di nitro e di umido, e lo Scannelli, dopo tanto lagnarsi della rovina dell' opera di Leonardo incolpandone il metodo con cui fu dipinta, dice lo stesso della cupola a fresco del Correggio, con evidente contraddizione.

Dalle ragioni e dagli esempj varj che qui mi piacque accennare, vedrà, spero, il lettore non potersi, se non a torto, incolpare Leonardo circa la scelta del suo metodo. Se il suo Cenacolo fosse stato dipinto sopra una parete asciutta e sana,

e non avesse avuto tant' altre disgrazie, si vedrebbe tuttavia conservatissimo, come, senza dir d' altri, si vedono in Vaticano le citate figure della Giustizia e della Mansuetudine di mano di Raffaello.

VICENDE DEL CENACOLO.

Accennato il modo con cui il Cenacolo fu dipinto, dirò ora la serie delle sue sventure. Primieramente parmi non dover lasciare senza ricordo la spaventosa inondazione che afflisse la Lombardia l'anno che precedette la venuta di Carlo VIII in Italia. Vedemmo nel 1800 solo per grandi piogge allagarsi le porzioni basse della città ed in ispecie i contorni delle Grazie e il refettorio stesso del convento, dove l'acqua alta più di tre palmi stagnò lungamente, e non v' ebbe esito se non per evaporazione, per imbevimento del suolo, e cedendo a poco a poco col disseccarsi del luogo esternamente. Dunque è da credere che la pioggia tempestosa e continua che fe' straripare tutti i fiumi dell'Italia superiore, e che è descritta dallo storico Bugati come un prodigio che annunziava prossima l'inondazione militare de' Francesi, non facesse danno minore mentre Leonardo dipingeva il Cenacolo. E sebbene i frati che in allora abitavano il convento avranno più prontamente posto riparo a tanto disastro, non è possibile che giungessero ad impedirlo del tutto; poichè se la situazione del convento è di già notabilmente bassa, il piano poi del refettorio è inferiore a quello dei vicini cortili ed anche de' terreni che il convento stesso circondano. Quindi io credo che fino da quella lontana epoca la parete del Cenacolo abbia contratta una maligna umidità, alla quale avrà contribuito la cattiva natura e struttura della parete stessa. Imperocchè tutto il convento fu fabbricato assai male, e sembra che i primi fondatori di esso non amassero quel lusso a cui pare che Lodovico il Moro li volesse in appresso quasi costringere. Guardinsi in fatti gli antichi cortili, e si vedranno misere e mal lavorate colonne, archi grandi misti a piccioli, mattoni ineguali e tristi, e materiali in fine di vecchie demolizioni. Dal vedere anzi tali materiali impiegati ne' luoghi esterni, sospetto che di peggio per povertà si sia fatto ne' muri interni che si dovevano intonacare di calce; e se di vecchi mattoni già nitrosi fu costruita la infelice parete del Cenacolo, essa assai più che le altre avrà assorbito l'umido della detta inondazione.

Accrebbe anche la infedeltà del muro la sua posizione esterna a tramontana, l'aver prossima la cucina e l'esservi annesso un luogo da riporre le vivande fumanti e da lavare. Con sì miseri principj e coll' apparato dell' intonaco che già abbiamo descritto, non è da farsi stupore se sì presto cominciò ad annebbiarsi il Cenacolo, privo, com'era, del giuoco salubre dell' aria e quotidianamente profumato dal vapore delle minestre e dagli effluvj d'una cucina destinata a pascere una numerosa comunità.

Pochi lustri dopo finita questa pittura una peste terribile afflisse la nostra città, e al tempo di sì fatti disastri nulla è la cura de' pubblici monumenti, pensandosi per ciascuno alla propria salute. È facile il credere che poco ai domenicani importasse la pittura del lor refettorio, forse a quel tempo abbandonato del tutto. Ciò che fu cagionato dalla peste, fu parimente da poi cagionato dalla guerra e da mille altre disgrazie che desolarono la Lombardia nella prima metà del secolo decimosesto. Lasciata quest' opera in abbandono tanti anni senza riguardi o cautele, la notata pessima natura del muro, congiunta a qualche vizio nella preparazione del dipinto o nel dipinto stesso, ne affrettò la perdita prima che il riparo vi potesse esser utile.

Intorno pertanto alla metà del secolo si dee porre, come nel primo libro abbiamo osservato, il passo dell' Armenini che dice il Cenacolo *mezzo guasto*. Non molto dopo si può tenere scritto il passo del Lomazzo che accenna essersi staccate dai muri, pel troppo assottigliamento degli olj e per la cattiva imprimitura, le due famose pitture di Leonardo, la Cena delle Grazie e la Battaglia della Sala del Consiglio di Firenze. Nel 1566 il Vasari non vide nel Cenacolo se non una *macchia abbagliata*. Finalmente era ormai scorso più d' un secolo di guai per la infelice pittura di Leonardo e di vane lamentazioni de' buoni artefici per la sua decadenza anzi rovina, quando la pietà del cardinale Federico Borromeo le apportò quell' unico soccorso che l' arte potea somministrare, col farne fare, come già vedemmo, una copia lucidata e graticolata da accurato pittore (10).

In quale stato fosse a quest' epoca il Cenacolo, il possiam leggere descritto dallo stesso Borromeo (11). Gli autori posteriori seguitano a compiangerlo come cosa perduta. Bartolommeo da Siena dice che appena e male al suo tempo poteva vedersi. Lo Scannelli lo dice inutile del tutto. Lo stesso più o meno in varj tempi dicono gli altri scrittori del secolo decimosettimo.

Intanto il danno andava aumentando, e per portarlo al colmo, i domenicani, mal contenti di entrare in refettorio per una porta bassa alquanto e stretta sulla quale stava il Cenacolo, e volendo un più maestoso ingresso in luogo di tanta importanza, tagliarono, senza pietà nè di Cristo nè del pittore, le gambe di alcuni apostoli e di Cristo medesimo, in ciò più crudeli degli Ebrei che pure a Cristo non osarono rompere le gambe, tocchi dalla sua tanta maestà e bellezza. La porta fu fatta grande più del bisogno, e maggiore d' assai fu certamente la rottura della parete onde costruirvi la volta. A quest' epoca d' infame memoria, posta dal Pino intorno all' anno 1652, comincia la vera totale rovina dell' opera. La costruzione della porta occasionò i primi ritocchi, e l' urto dei martelli nel muro dovette fare staccare gran parte delle croste del dipinto già cadenti fin dal tempo del cardinal Federico. Al guasto della porta si aggiunse in appresso quello d' inchiodare alla parete le armi imperiali tanto grandi che, per testimonio del Richardson, toccavano quasi la testa del Redentore.

A questo tempo dovettero nascere i varj progetti onde risarcire l' avanzo di sì grand' opera; e al 1726 fu finalmente presa dai frati la fatale determinazione di concederla all' arbitrio di Michelagnolo Bellotti (12), pittore povero d' arte, quindi ricco al solito di presunzione. Questi vantava, come sogliono i ciurmadori, un suo singolare segreto, col quale avrebbe richiamato da morte a vita l' incadaverita pittura. Ne fece un piccolo esperimento, e chi sa come ingannò la facile inesperta credulità de' frati! indi avuta l' opera in sua balía, la chiuse con un assito, e ridipintala da capo a piedi, dopo molto tempo la scoperse e fece meravigliare i frati ignoranti della potenza del suo segreto. Per giunta a tanta impudenza lasciò ai frati stessi il segreto che sarà stato probabilmente una delle solite vernici con cui si rinfrescano i quadri. Intanto la pittura vera di Leonardo era estinta del tutto: la sola porzione che non è stata coperta interamente, fu il cielo che il ritoccatore rispettò in parte, non sentendosi da tanto da poterne imitare co' suoi empiastri la vivezza e lo splendore. La nuova pittura del Bellotti conservò qualche tempo un tal quale effetto dovuto alla stupenda composizione, e in quell' epoca di grossi giudizj presso i mal informati scrittori, si trovano nuove lodi non solo della pittura, ma ben anche del risarcimento.

Ma a poco a poco un nuovo annebbiamento universale la ricoperse, nè so bene se i frati osassero impiegarvi il prezioso deposito del segreto del Bellotti. Certamente qualche nuovo ritocco vi ebbe luogo, e questo fu a tempera, come in qualche parte ancora si può scorgere. In appresso, dopo nuovo e maggiore decadimento, si mosse un' altra volta discorso di risarcire la tormentata pittura, e furono molti e grandi i dispareri fra gli artisti non meno che fra quelli che dovean commettere sì fatta operazione. Il pittore De Giorgi (13), uomo mediocre nell' arte, ma onesto ed estimatore degli antichi, sebbene più volte a ciò fosse richiesto con instanza, vi si rifiutò mai sempre, protestandosi indegno di porre le proprie mani ove Leonardo avea poste le sue. Dopo varj dibattimenti, per raccomandazione del conte di Firmian nel 1770, fu dato ad un Mazza l' incarico dell' ultimo strazio di questo infelice monumento dell' arte. Il Mazza eseguì la sua commissione con mano maestra. Le poche antiche croste originali che ancora rimaneano, quantunque deturpate dal forse doppio risarcimento, erano un inciampo alla libertà del suo pennello. Egli le raschiò con ferri, e così fece un letto liscio su cui distendere la sua leggiadra fattura. Anzi per averlo migliore, vi distendeva da prima una mestica di terra d' ombra e d' ocria, e il nostro professore Levati, valente dipintore di prospettive e di ornamenti, si ricorda benissimo di aver vedute varie teste in tal modo sacrilegamente impiastrate. Lo stesso mi assicurano avere udito i professori Zanoja ed Aspari. Intanto non v' era artefice di buon senso nella città nostra che non disapprovasse altamente il Mazza e chi lo pagava e chi lo proteggeva. Il Londonio,

uomo di vivace e bizzarro ingegno, ne menava più degli altri romore, e il fermento era divenuto generale. Intanto il Mazza che aveva cominciato a ridipingere alla destra del Salvatore, aveva inoltrata l'opera a segno che non mancavangli ormai che gli apostoli Matteo, Taddeo e Simone, onde tutto coprire il lavoro del Bellotti e dividere seco lui la fama d'Erostrato. Volle in questo mezzo la sorte che il priore di quel tempo, padre Giacinto Cattaneo, il quale, per aderire cortigianescamente al Firmian, aveva permesso al Mazza di rifare il Cenacolo, venisse dal re di Sardegna chiamato in Torino per leggervi teologia, ed ebbe il suo posto un Paolo Galloni, uomo di buon ingegno in varie cose ed erudito anche un poco in pittura, nella qual arte era stato allievo del Lazzarini di Pesaro. Appena il Galloni vide l'opera del Mazza, che senza por tempo in mezzo gl'impedì di proceder più oltre, tanto più che al romore che da ognuno di sano giudizio già se ne faceva per la città, sebben tardi, pur si trattava ad ogni modo di sospenderla.

Per questa sospensione che dispiacque forte al Mazza, rimasero salvi dal suo pennello i nominati tre apostoli, e perciò corse voce che tre apostoli ancora rimanessero intatti da ogni ritocco; voce però che non ebbe credito se non presso coloro che ignoravano la prima rovina del Bellotti o pure che non intendevano affatto le cose dell'arte: talchè mi fa meraviglia di trovare fra questi anche il Bianconi che pure aveva qualche pratica delle cose pittoriche. Dal Mazza in poi non vi furon ritocchi; e sebbene ne fosse talora mosso consiglio, non se ne fece però nulla, e sarebbe stato un imbalsamare un cadavere di tre secoli.

Nel 1796, allorchè l'esercito francese scese vincitore in Lombardia, il giovane Generale Bonaparte che per propria virtù correa fin d'allora all'impero, tratto dalla fama di Leonardo visitò il Cenacolo ed ordinò che quel luogo fosse rispettato nè vi si desse alloggio militare o vi si facesse altro danno. Ei ne lasciò decreto che sottoscrisse sul ginocchio innanzi di rimontare a cavallo, presenti varie persone, fra le quali il padre Porro cui debbo questo ragguaglio. Ma poco dopo un altro Generale, facendosi beffe di quel decreto, fece abbattere le porte e fe' del refettorio una stalla. Il raffazzonamento del Mazza aveva già cominciato a perdere la sua vivacità, allorchè la traspirazione della cavalleria, sostituita al vapore delle vivande e certo più abbondante e permanente, la ricoperse d'una nuova muffa, e l'umidità vi si attaccava in tanta copia che poi colava a strisce lasciandovi una impressione biancastra (14). Da poi fatto il refettorio or magazzino or fienile, sempre ad uso militare, il Cenacolo, quantunque dopo il Mazza non vi fosse alcun nemico da temere, ebbe pur sempre nuovi danni e fino forti colpi di mattoni slanciati contro le figure, de' quali si veggono tuttavia le tracce.

Riuscì finalmente all'Amministrazione della città di far chiudere, anzi murare quel luogo, e per molto tempo chi voleva vedere l'opera di Leonardo,

dovea discendere con una scala a piuoli da un pulpito che servì già al tempo de' frati pei lettori durante la mensa. Nel 1800 vi fu la di già accennata inondazione che accrebbe notabilmente l'umido del luogo. Nell'anno 1801, sopra dimanda fatta da me come segretario dell'Accademia delle belle arti, l'Amministrazione fece fare una porta e promise cure ulteriori. Finalmente nel 1807 il Vicerè d'Italia ordinò che si rimettesse questo luogo in onore e si ristaurasse, e vi si fecero le finestre, e parte del pavimento, e vi si eresse un ponte onde poter esaminar l'opera da vicino, e riconoscere se si poteva tentare qualche nuovo risarcimento. Vi si fece in oltre un'altra porta in miglior situazione, sulla quale fu posta la seguente iscrizione dettata dall'egregio Stefano Bonsignori ora vescovo di Faenza:

ANNO REGNI ITALICI III. EVGENIVS NAPOLEO ITAL. PROREX

LEONARDI VINCII PICTVRAM FOEDE DILABENTEM

PARIETINIS REFECTIS EXCVLTIS AB INTERITV ADSERVIT

MAGNA MOLITVS AD OPVS EXIMIVM POSTERITATI PROROGANDVM. (15)

Da quel tempo in poi, quantunque appaja alquanto più annebbiato quel qualsisia dipinto che si vede, pure non vi si scorge alterazione notabile, e quell'annebbiamento ora è maggiore ora è minore secondo lo stato dell'atmosfera, come ebbi pur troppo occasione di osservare per circa due anni che passai con grave danno di mia salute in quel tristo refettorio.

Intanto per cura del Governo questo luogo è custodito come si deve e come suggeriva il rispetto dovuto da una città colta alla memoria di tanta opera. Così sarà, spero, custodito anche per l'avvenire; e benchè dell'antico dipinto del Vinci non si scorgano ora che pochi minutissimi frammenti, la memoria di tanto autore farà riguardare il poco che rimane con quella venerazione colla quale si custodiscono, quantunque inutili, le ceneri o le reliquie degli uomini grandi; giacchè questo rispetto, oltre che nelle persone amiche delle arti è un sentimento, è anche un avviso a chi possiede o custodisce opere insigni, di non trascurarle o guastarle; ed agli artefici è un utile stimolo a produrne di tali che meritino altrettanto dalla posterità.

OPINIONI DI LEONARDO INTORNO ALLE PROPORZIONI DEL CORPO UMANO.

Mancando quasi del tutto nel Cenacolo originale la parte inferiore, e vedendosi nelle copie intere più autorevoli le figure generalmente tozze e senza grazia, fui costretto ad indagare con attenzione le opinioni di Leonardo intorno alle proporzioni del corpo umano, onde nella mia copia supplire alle mancanze in una maniera, per quanto io mi potessi, analoga ai suoi metodi e precetti. Spero, non sarà discaro specialmente ai coltivatori del disegno, che io mi estenda alquanto esponendo ciò che dalle mie ricerche è risultato.

Già grande al tempo di Leonardo doveva essere lo studio delle proporzioni (16); ma le opinioni degli artefici circa tale materia non erano concordi, come ne è prova la disparità delle misure da essi osservate nelle loro opere. Alcuni avevano tratti de' canoni di proporzione dai libri di Vitruvio; altri dalla natura direttamente; altri ne avean composti di più maniere, aggiugnendo le proprie osservazioni e qualche nuova industria di pratica agli esempj ed alle autorità altrui.

Coloro pertanto che da Vitruvio avean desunte le loro misure, dovettero cadere in gravi sbagli e discordanze, sia pe' molti errori che deturpavano i testi di quell'autore il quale non vide luce di stampa che assai tardi e scorrettissimo, sia per l'ardua difficoltà della materia, sia per la poca chiarezza con cui Vitruvio stesso la espose.

Similmente quelli che, senza la scorta delle notizie già trovate da altri, si diedero a stabilir misure sul naturale, offerirono spesso per canoni cose male scelte, atte più a dare la storia del loro particolar modo di operare, che quella del modo generale con cui opera la natura.

E quelli, in fine, che all'autorità vitruviana e degli antichi unirono l'osservazione sul naturale, si avvicinarono bensì alquanto più degli altri alla ragion del vero e del bello, ma non diedero alla scienza tanto di lume che bastasse a soddisfare quelli tra gli artefici contemporanei o posteriori che oltrepassavano il confine della mediocrità.

Non mancarono anche alcuni ingegnosi uomini i quali coll'ajuto delle matematiche giunsero ad inventare nuovi metodi; e di tal genere fu forse l'opera di Bramante che trattava delle quadrature de' corpi, dalla quale, come abbiam dal Lomazzo, nacque di poi l'altra di Luca Cangiasio che compose il corpo umano di dadi e di obelischi. Nè altrimenti doveva essere in gran parte quella di Vincenzo Foppa, dalla quale, come lo stesso autore assicura, trasse il Durero la sua Simmetria. E una mistura di autorità, di osservazioni e di scienza saranno stati gli scritti di Giotto, del Ghiberti, di Pietro della Francesca (17), del Ghirlandajo e d'altri che trattarono anticamente di proporzioni umane; ed è certamente gran danno che tali opere ci sieno tolte dal tempo o dalla ignoranza di chi le possiede.

Leonardo avrà di certo conosciuti tutti i migliori metodi altrui; ma più profondamente di ogni altro investigando i principj e la ragion vera delle misure, si accorse che tale studio voleva essere considerato diversamente che nol fu per coloro che in esso il precedettero. Egli era inoltrato nella scienza generale assai più de' suoi antecessori e de' suoi coetanei: quindi maggiori erano i suoi dubbj e le sue cautele: e se le profonde meditazioni da lui fatte sulla natura universale l'assicuravano ch'essa è governata da una legge uniforme, l'esame degl' individui gli dimostrava un' infinita indeterminabile varietà. D' altra parte ei sapea che le leggi universali della natura passano al di là del limite della potenza dell' umano intelletto, cui è concesso di giudicarne l'esistenza, ma non già di penetrarne la qualità. Al contrario ei dava tutta la certezza che per l'uomo si può ottenere, alla esperienza ed alle osservazioni sugl' individui delle specie: ma riconoscendoli poi tutti diversi fra loro, non poteva ammettere come sane ed utili tali leggi per le quali l' imitatore gli avrebbe fatti uniformi. Quindi non voleva che le misure e i lineamenti di tale individuo potessero per un altro servire, e tanto meno per la generalità: *perchè,* diceva egli, *delle laudabili e meravigliose cose che appariscono nelle opere di natura, è che mai in qualunque specie un particolare con precisione si assomiglia all' altro: adunque tu imitatore di tal natura guarda e attendi alla varietà de' lineamenti* (18). Da ciò appare ch' ei non facea gran conto delle misure generali delle specie, come di cosa di lieve discorso; e che la vera proporzione da lui ammessa e riconosciuta di difficile investigazione, è unicamente la proporzione di un particolare riguardo a sè stesso, la quale, secondo la retta imitazione, debb' essere diversa in tutti i particolari d' una specie, siccome avviene nella natura. *Così,* dic' egli, *tutte le parti di qualunque animale sieno corrispondenti al suo tutto: cioè che quel che è corto e grosso, deve avere ogni membro in sè corto e grosso; e quello che è lungo e sottile, abbia le membra lunghe e sottili; e il mediocre abbia in sè le membra della medesima mediocrità* (19). E con questo e con altri precetti fa scorgere che, allorchè ei parla di proporzioni, si debbe intendere ch' ei ragioni della commodulazione delle parti di un individuo anzi che di una norma generale dell' imitazione per ciò che spetta alle misure.

In oltre egli ch' esigeva una *proporzionalità di parti fra loro,* le quali fossero corrispondenti al tutto, divideva poi questa *proporzionalità* in *equalità e moto* (20); colla quale sola divisione nascono tante differenze nelle misure e tante difficoltà nel determinarle con precisione che sarebbe opera da non venirne a capo; nè sembra ch' egli stesso, che forse solo potea riuscirvi, mai la facesse.

Per dare in fine idea della finezza con cui vedeva e sentiva in questa parte dell' arte, basti il dire che per la sola testa ch' ei divide scalarmente per dodici gradi, punti, minuti, minimi e semiminimi, egli viene a stabilire una divisione di duecento quarantottomila e ottocento trentadue parti (21). Con che, a dir vero,

si rimane in dubbio s'egli intendesse piuttosto di far concepire la infinita modificabilità delle parti della testa, per cui avviene che uomini a milioni si riconoscono fra loro; oppure volesse far la satira delle misure generali, siccome di cosa non determinabile se non a danno del vero e dell'arte.

Con tutto ciò, siccome avviene al pittore d'imitare i corpi umani a centinaja, e siccome ne' corpi belli le differenze delle parti per lo più sono piccole, e diventano poi quasi impercettibili nelle più comuni imitazioni minori della grandezza naturale, Leonardo riconosceva essere necessario al pittore l'adoprare una misura generale, specialmente per l'uso privato di preparare con prontezza le composizioni delle istorie. Volea però che l'elezione della figura in che far abito, fosse fatta con grandi avvertenze *sopra la regola di un corpo naturale, il quale comunemente fosse di proporzione laudabile* (22): e a tal fine debbono credersi fatti i disegni di Leonardo che spettano alle proporzioni, ed il più de' precetti da lui lasciatici intorno tale materia.

Voleva ancora che questa misura fosse unicamente usata per le lunghezze e non per le larghezze, nelle quali esige più sensibile varietà. Osserva similmente l'accorciarsi e l'allungarsi delle membra secondo la diversità de' movimenti e piegamenti (23), e intralcia finalmente con tante distinzioni le misure stesse ch'egli stabilisce, che chiunque non è già notabilmente inoltrato nell'arte, non potrà molto giovarsi de' suoi precetti e delle sue osservazioni.

Premessi tali avvertimenti sul modo con cui dagli scritti si può giudicare che Leonardo la pensasse nelle cose della proporzione, mi faccio a descrivere i soli importanti disegni di tal materia che sieno giunti a mia notizia e de' quali feci acquisto comperando la raccolta del De Pagave.

Il primo che qui si riporta, rappresenta la testa d'un uomo maturo di bello e grave carattere, e vi si leggono scritte di mano dell'autore le note seguenti (24):

Dal ciglio alla congiunzione del labbro col mento, e la punta della mascella, e 'l fine di sopra dell' orecchio colla tempia fia un quadrato perfetto, e ciascheduna faccia per sè è mezza testa.

Qui *faccia* vale per lato del quadrato.

Il cavo dell' osso della guancia, segue lo scritto di Leonardo, *si trova in mezzo fra la punta del naso e 'l confine della mascella colla punta di sotto dell' orecchio nella figurata stella;* cioè dove concorrono le varie linee segnate nella testa formando quasi una stella o asterisco. Questo passo fu malamente svisato la prima e sola volta che venne pubblicato nel 1784 (25).

Dal cantone, continua la nota, *dell' osso dell' occhio all' orecchio è tanto spazio, quanto è la lunghezza dell' orecchio o vuoi il terzo della testa.* Qui dice testa, mentre dovrebbe dire volto o faccia. Le varie linee dalle quali è intersecato questo disegno, provano ch'egli andava indagando altre divisioni: sono notabili quelle che circoscrivono l'occhio e la sua incassatura.

La tavola che vien dopo la descritta, rappresenta la stessa testa a rovescio con nuove divisioni. Vi si legge la nota seguente, parimente di pugno del Vinci:

Fa che il capo, cioè dalla sommità dell' uomo al disotto del mento, sia l'ottava parte di tutto l' uomo: il quale capo dividerai in cinque parti; e una d' esse parti fa che sia dal nascimento de' capelli in sino al pari della somma altezza del capo: un' altra parte metti dal taglio della bocca al fine di sotto del mento, e l'altre di mezzo resteranno in fra 'l taglio d' essa bocca e 'l fine del viso coi capelli.

Oltre ciò in questa testa sono distinte molte parti con varie lettere, e lateralmente vi sono indicate le distanze rispettive commodulate ora colla testa intera ora colla sola faccia. Eccole esattamente spiegate per chi non le intendesse nel disegno, dove imbarazza la forma e il rovesciamento delle lettere.

Il confine superiore del mento segnato *h* e l'inferiore segnato *i* formano la sesta parte della faccia.

Dalla divisione de' labbri segnata *g* al detto inferior confine del mento v' è la quarta parte della faccia, e similmente la quinta di tutta la testa, come si rileva anche dalla nota antecedente.

Dalla linea inferiore del naso segnata *f* al confine inferiore del mento v' è la terza parte della faccia.

La stessa terza parte della faccia comprende lo spazio che sta fra il confine inferiore del naso *f* e la linea delle ciglia segnata *c*.

È similmente una terza parte della faccia lo spazio che sta tra la linea *c* delle ciglia e la linea *b* che determina il confine superiore del volto dove nascono i capelli.

Leggesi poi che dal punto *k*, cioè là dove quella grassezza molle al di sotto del mento fa angolo colla gola o gorgozzule, sino alla linea *l* che determina il luogo della fontanella della gola o sia l'inferiore attacco de' muscoli sterno-mastoidei, vi sia la metà della misura del volto; in che Leonardo prese errore evidentemente, essendovi assai meno. In vece si trova la indicata giusta metà del volto dalla fontanella alla linea *i*, cioè al confine di sotto del mento. Doveva dunque scrivere *i*, *l* in cambio di *k*, *l*.

Finalmente dal punto *h*, cioè dal superiore confine del mento all' inferiore del naso segnato *f*, corre la sesta parte della faccia.

Queste sono le misure notate a numeri da Leonardo in questo modo:

h, *i* $\frac{1}{6}$ *del volto.*
g, *i* $\frac{1}{5}$ *del capo.*
g, *i* $\frac{1}{4}$ *del volto.*
f, *i* $\frac{1}{3}$ *del volto.*
c, *f* $\frac{1}{3}$ *del volto.*
b, *c* $\frac{1}{3}$ *del volto.*
k, *l* $\frac{1}{2}$ *volto.*
h, *f* è $\frac{1}{6}$ *del volto.*

Alle quali misure potrebbero aggiungersi le seguenti, le quali però al pari delle fin qui notate non sono precise ed esatte, non essendo finito il disegno, ed essendovi segnate grossamente a mano le divisioni e le linee.

Dividendo orizzontalmente in due parti eguali il volto, il che fece Leonardo colla linea che dimezza il naso e l'orecchio, segnata *q*, *e*, si trova che la larghezza del capo in quella direzione è eguale all'altezza del volto. E in generale il volto è alto poco meno, che non è largo di profilo il capo nella massima sua larghezza.

Similmente dalla sommità del capo segnata *a* al taglio *g* delle labbra v'è una faccia.

La stessa distanza passa dalla fontanella della gola a mezzo il naso ed a mezzo l'orecchio.

La stessa dalla detta fontanella al confine inferiore delle mammelle.

La stessa in fine orizzontalmente dalla punta del naso all'occipizio.

Trovo poi che la misura da Leonardo sbagliata dal punto *k*, angolo del gorgozzule col mento, alla linea *l* della fontanella, comprende un terzo di tutta la testa.

Così dalla linea del nascimento de' capelli *b* all'inferior confine delle mammelle *n* vi stanno due teste con lieve divario. Una testa circa comprende la larghezza del casso di profilo. Parimente dalla fontanella *l* all'ascella *m* v'è la stessa distanza perpendicolare che passa orizzontalmente dalla detta fontanella al principio del dorso sempre visto di profilo, ed è pari distanza a quella che passa tra la linea delle ciglia e l'angolo del gorgozzule.

Lo stesso ripetasi di altri varj rapporti che ognuno può fare e che meglio apparirebbero se Leonardo stesso avesse più diligentemente purgati questi primi schizzi o sperimenti, de' quali egli debbe aver fatto buon numero d'ogni età e sesso; ma sventuratamente sono ignoti o perduti.

L'eccezioni che si possono fare a queste misure, provano quanto già accennai, cioè che non si debbono prendere per misure generali della specie.

E sarebbe ora da descrivere il più importante disegno che forse si conosca di Leonardo, il quale contiene quella *universal misura dell' uomo* da lui promessa, ma non data nel suo Trattato. Ma prima ch' io m' inoltri in questo argomento, piacemi volger per poco ad altro l'attenzione del lettore, onde fargli sentire che Leonardo, sebbene in questa parte delle proporzioni vincesse ogni altro del suo tempo e al suo tempo anteriore, non soddisfece in esse a sè stesso, anzi tale studio parvegli uno scoglio dell'arte più d'ogni altro malagevole da superarsi.

Quello stesso Platino Piatto, suo amico, che gli fece l'epigramma pel Colosso di Francesco, composegli anche il suo epitaffio, lui vivente, anzi forse una dozzina d'anni prima della sua morte, come si può indurre dalla data del libro del Platino, in cui quell'epitaffio si legge. Questo genere di composizioni, allorchè si applica a persone vive ed ove non abbia luogo la satira, non si usa

senza richiesta o almen consenso di colui che n' è argomento. Allorquando poi i sentimenti ne son modesti e si pongono da' poeti in bocca del supposto morto, pare da credere che sieno stati assolutamente dettati dalla persona cui si fanno dire, e che il poeta non ci abbia messo di proprio che la veste dell' arte sua.

Leonardo, conscio del suo sapere, sebbene in qualche parte il conoscesse superiore all' altrui, sentiva quanto era difettivo in faccia a ciò che ne faceva il soggetto, cioè la immensa misteriosa natura. Modesto senz' affettazione, come tutti i veri grandi, quantunque fosse lusingato dall' udirsi chiamare l'Apelle, il Fidia, il Policleto del suo tempo, come leggiamo ne' libri del Bellincione, del Paciolo e d' altri, sembra che dentro di sè sentisse di non giungere alla eccellenza di que' meravigliosi antichi, de' quali si protestava ammiratore e discepolo. Questi paragoni degli artefici dell' antichità co' moderni erano in bocca di tutti, e si vede che se ne facea sovente tema di eruditi ragionamenti fra coloro che avevano affetto alle arti, come si scorge dal passo di Matteo Bandello citato nel primo libro e da altri di varj autori. Era poi cura e studio speciale di Leonardo di avvicinarsi per quanto poteva agli antichi nella vera e bella imitazione della natura colla scorta della filosofia; ma prima delle sue maggiori opere, egli non aveva veduto che le pochissime anticaglie di Firenze, la qual città, allorchè ne partì Leonardo, non conosceva ancora il famoso Giardino del Magnifico Lorenzo, che fu la prima scuola di Michelagnolo. Però, o fosse la mancanza de' grandi esemplari, o non ne penetrasse, secondo ch' egli credeva, abbastanza gli artifizj, o che troppo tardi giungesse a comprenderli, egli lagnavasi modestamente di non aver posseduto l' antico magistero delle proporzioni. Si protestava poi d' aver fatto il poco che aveva potuto, e chiedeva perdono alla posterità, se non aveva fatto di più. Ecco i sentimenti che il Platino espose nell' epitaffio che qui trascrivo:

Leonardus Vincia (sic) *Florentinus*
Statuarius Pictorque nobilissimus
de se parce loquitur:

Non sum Lysippus: nec Apelles: nec Policletus:
Nec Zeusis: nec sum nobilis aere Myron.
Sum Florentinus Leonardus Vincia proles:
Mirator veterum discipulusque memor.
Defuit una mihi symmetria prisca: *peregi*
Quod potui: veniam da mihi posteritas.

Ognun vede che sensi sì fatti non si possono attribuire all' invenzione del poeta. Anche il titolo posto dal Platino all' epigramma prova ch' egli non vi

pose di suo che il metro e la lingua. Comunque siensi i versi, le sentenze gravi e semplicissime si confanno perfettamente al modo di pensare e di scrivere di Leonardo. In fine qualora questo epitaffio, in vece d'essere stato fatto vivente Leonardo e probabilmente quando ei rivide il Piatto a Milano nel 1507, si supponesse composto dopo la sua morte da qualche moderato amico della sua memoria, i sensi che contiene il farebbero tuttavia ritenere come una traduzione fedele di parole a lui proprie e consuete.

Or dunque questo non contentarsi di sì grand' uomo nell' ardua materia delle misure, mentre nel resto non parea temere l'altrui censura, ci debbe dare una grande idea della difficoltà di determinare le leggi della bella simmetria, e di conservarle nelle opere con quell' armonia che si sente, ma che non si spiega e che varia in ogni figura secondo l'età, gli accidenti e i caratteri particolari di ciascheduna.

Riportato quest' unico giudizio che di Leonardo ci sia rimasto intorno alle cose sue (26), e che mi parve necessario di premettere a quanto segue, mi faccio ad esporre la tavola della misura generale dell' uomo.

I due disegni che abbiamo esaminati, sono, direi quasi, precetti scritti fondati sulla sola osservazione naturale. Questo terzo ha di più il fondamento sull' autorità di Vitruvio, ed ha il vantaggio d'essere accuratissimo nelle forme e mirabile nel carattere.

Ecco esattamente ciò ch' egli stesso vi ha scritto di suo pugno, cangiata solo l'ortografia, come ho praticato altrove, onde togliere ogni imbarazzo a chi legge.

Vitruvio architetto mette nella sua opera di Architettura che le misure dell' uomo sono dalla natura distribuite in questo modo, cioè: che quattro diti fa un palmo, e quattro palmi fa un piè; sei palmi fa un cubito; quattro cubiti fa un uomo; e quattro cubiti fa un passo; e ventiquattro palmi fa un uomo: e queste misure son ne sua edifizj.

Se tu apri tanto le gambe che tu cali da capo $\frac{1}{14}$ *di tua altezza; e apri e alza tanto le braccia che colle lunghe dita tu tocchi la linea della sommità del capo, sappi che il centro delle estremità delle aperte membra fia il bellico, e lo spazio che si trova fra le gambe fia triangolo equilatero.*

Dal nascimento de' capelli al fine di sotto del mento, è il decimo dell' altezza dell' uomo.

Dal di sotto del mento alla sommità del capo, è l' ottavo dell' altezza dell' uomo.

Dal di sopra del petto alla sommità del capo, fia il sesto dell' uomo.

Dal di sopra del petto al nascimento de' capelli, fia la settima parte di tutto l' uomo.

Dalle tette al di sopra del capo, fia la quarta parte dell' uomo.

La maggiore larghezza delle spalle contiene in sè la quarta parte dell' uomo.

Dal gomito alla punta della mano, fia la quarta parte dell' uomo.

Da esso gomito al termine della spalla fia l' ottava parte d' esso uomo.

Tutta la mano fia la decima parte dell' uomo.

Il membro virile nasce nel mezzo dell' uomo.

Dal di sotto del ginocchio al nascimento del membro fia la quarta parte dell' uomo.

Le parti che si trovano in fra il mento e il naso e il nascimento de' capelli e quel de' cigli, ciascuno spazio per sè è simile all' orecchio, ed è il terzo del volto.

Ma le misure qui da Leonardo accennate non sono le sole che si riscontrano in questa figura. Ecco quelle che si potrebbero aggiungere, ricapitolandone una divisione generale, siccome più facile a conservarsi nella memoria.

Tutto l' uomo dividesi in otto parti eguali.

La prima contiene dal sommo del capo all' imo del mento.

La seconda è composta dallo spazio che sta tra l' imo del mento e una linea orizzontale che passi per le areole delle mammelle.

Da questa linea al luogo ove allargansi le porzioni carnose de' retti dell' addomine per dar luogo all' umbilico, sta la terza.

Da tale allargamento al nascimento del pene sta la quarta.

La quinta sta tra il nascimento del pene e la metà dell' anca o piuttosto il luogo dove comincia superiormente ad apparire il vasto interno.

Tra il detto luogo e il di sotto del ginocchio è la sesta.

La settima sta tra il di sotto del ginocchio e l' angolo che fa il gastrocnemio interno col soleare.

L' ottava compie l' uomo dal detto angolo all' estremità inferiore del tallone.

La stessa divisione per otto si trova in traverso, stando l' uomo a braccia stese in direzione orizzontale come nella figura.

Allora una parte sta tra la fontanella della gola e il più lontano confine della spalla.

Da quivi al finire della porzion carnosa del bicipite è la seconda.

La terza, alquanto meno determinabile, sta tra il confine indicato e il finire della porzion carnosa dell' elevatore speciale del pollice.

La quarta sta dal detto luogo all' estremità del dito medio.

Le altre quattro parti si ripetono dal lato corrispondente.

Si può anche aggiungere che un' ottava parte dell' altezza dell' uomo sta tra gli angoli che formano, a braccia elevate, i deltoidi colle clavicole, misura che Leonardo non iscrisse, ma che pure indicò con due punti visibili nel suo disegno.

Così pure una decima parte del tutto, che è quanto a dire una faccia, forma di prospetto la somma larghezza d' una coscia; e due decime, la larghezza del tronco sotto il petto.

Ed altre simili divisioni ed utili approssimazioni da chi cerca tali studj, si rinverranno in questa singolare figura che in altre certamente non è dato riscontrare.

E quando finalmente si rifletterà che quantunque Leonardo con sì buon esito indagasse in Vitruvio le misure che Vitruvio stesso sembra aver tratte dai Greci, lagnavasi nondimeno di non aver posseduto la vera antica simmetria, si comprenderà bene che per questa scienza egli non intendeva, come già accennai, una determinata misura generale dell'uomo, ma quella commodulazione di parti che a ciaschedun individuo conviene secondo le respettive circostanze di sesso, di età, di carattere e simili.

Si comprenderà allo stesso tempo che questa generale misura, qui stabilita da Leonardo, può benissimo esser quella in che consiglia *di far abito*, perchè fatta, come l'esperienza può ad ognuno mostrare, *sopra la regola d'un corpo naturale di proporzione laudabile*, e di più confermata per la massima parte dall'autorità degli antichi; ma non dovrà mai dimenticare le infinite avvertenze che qua e là pel suo Trattato egli ha sparse, onde far comprendere che il non variare proporzioni è cosa contraria alla natura, e però gravissimo difetto dell'imitazione.

Intanto per gli usi limitati cui simili canoni possono servire, e ad onta delle infinite eccezioni cui la propria lor natura li rende soggetti, questo di Leonardo è, se non erro, il più consentaneo al vero, il più semplice, il più fecondo di misure armoniche, il più armonico nel tutto, il più facile a serbarsi nella memoria, il più utile in somma all'arte di quanti prima e dopo di Leonardo ne furon posti in luce dagli scrittori.

Voglionsi però qui eccettuare gli antichissimi Greci. Eglino ci lasciarono sì mirabili marmi che possiamo facilmente assicurarci che ne' lor precetti non si saranno opposti al modo con cui operavano, nè da quello dilungati. Ben è gravissimo danno che quanto essi scrissero di simmetria, tutto sia stato preda del tempo, tranne le poche linee di Vitruvio; e molto certamente di tale scienza fu scritto dai Greci, come ne abbiamo ampie testimonianze in Plinio, in Vitruvio stesso, in Filostrato juniore ed in altri. Parrasio sembra il primo che della simmetria facesse una scienza a parte ed alla pittura l'applicasse, stendendone, come è probabile, commentarj o trattati. Asclepiodoro perfezionolla a segno che ne ottenne ammirazione dallo stesso Apelle. Mirone e Lisippo la custodirono nelle loro opere colla massima diligenza e precisione, e anch'essi, secondo l'uso de' grandi artefici d'allora, o per norma delle opere loro o per render conto del modo con cui avevano operato, avranno commesso alle scritture preziosi ragionamenti o precetti di questa loro prediletta facoltà. Eufranore pare contendere a Parrasio il primato nel farne uso, ed a quanto apparisce dagli scrittori, ne scrisse più ampiamente degli altri. Fra gli scritti pittorici di Antigono e di Senocrate, grandi encomiatori di Parrasio, non può a meno che di simmetria non si ragionasse: lo stesso debbe dirsi de' libri di Melanzio citati da Diogene Laerzio. E finalmente, per lasciare i tanti altri greci autori di simmetria specialmente citati da Vitruvio (27), Policleto non si accontentò di dare

un commentario di questa facoltà, ma, per testimonio di Galeno, ad illustrazione dello scritto fece una mirabile statua che confermava i precetti in esso scritto contenuti; e il *Canone di Policleto*, nome che a quella statua si diede, divenne sì famoso per la sua bellezza, che passò in proverbio per esprimere un corpo perfetto, come possiamo vedere presso Luciano nella *Morte di Pellegrino.*

Ma di tanti scritti che dovevano per lo meno pareggiare in eccellenza le opere che ci rimangono, e che probabilmente, perchè è più facile il dar precetti che operare, le avranno superate, di tanti scritti, dico, non ci rimane frammento, nè è da sperare ormai che se ne trovi vestigio, se pure qualche cosa non esistesse pei posteri fra i papiri ercolanesi.

Fatta questa rispettosa eccezione in favore de' greci maestri, consigliata dalle impareggiabili loro opere, e venendo a men remoti tempi, se, in prova di quanto ho asserito in favore di Leonardo, scorreremo i molti metodi degli altri che contenti di sè stessi e per lo più da legislatori e senza riserve stabilirono le misure del corpo umano, li riconosceremo prontamente essere d'assai lontani dalla bellezza e facilità del metodo vinciano. Vitruvio stesso, che però non ragiona che incidentemente delle umane misure e che da Leonardo meglio può dirsi spiegato e commentato che non copiato, non istabilisce quale debba essere l'allargamento delle gambe, nè l'alzamento delle braccia, onde circoscrivere l'uomo supino in un cerchio facendo centro dell'umbilico. E sebbene sia probabile che da qualche greco scrittore, come si è detto, compendiasse quanto scrive di simmetria, pure, non essendo egli dell'arte, sparse di tanta oscurità quell'importante passo, che basta lo scorrere i tanti suoi commentatori e traduttori per vedere quanto da quelli variamente e stranamente fu inteso, e quanto siano fra loro diverse le figure ove le une dalle altre non furono copiate. Similmente non trovansi in Vitruvio le molte altre misure secondo i suoi stessi principj da Leonardo egregiamente accordate: con che, non meno che col resto di tale studio tratto da quel classico, parmi non si concederà di troppo a Leonardo, dandogli un luogo fra coloro che primi si diedero a commentarlo (28).

Da Vitruvio in poi, non curando alcuni pochi passi d'altri scrittori vecchi che alla simmetria si possono applicare, ma che a questa scienza non arrecano alcuna luce, ci è d'uopo venire fino a Leon Batista Alberti il quale precedette, è vero, Leonardo, ma nol giovò però gran fatto co' suoi studj circa queste materie. Imperocchè, sebbene ei si vanti d'aver desunta la sua simmetria da gran numero di corpi belli, per lasciare altre eccezioni, le sue divisioni a piedi, gradi e minuti non hanno in fra esse stesse nè col tutto alcuna relazione ragionevole, talchè è assolutamente impossibile il tenerle a mente con precisione.

Ma io qui mi accorgo che volendo esporre le tante e varie opinioni intorno alla simmetria, da me con molta cura e pazienza raccolte, per quanto mi studj di far ciò succintamente, debbo di necessità estendermi più che non vorrebbe

il sistema negli altri capitoli da me tenuto, e quindi recar noja al più de' lettori. Pure, allorchè rifletto che a coloro che di queste materie sono curiosi, risparmierò con poche pagine il fastidio di ricorrere ad un gran numero di libri, alcuni de' quali sono difficilmente trovabili per la loro rarità, non temo d' incontrar taccia di prolissità presso gli altri che possono saltare questa parte dello scritto ed andare, quando lor piaccia, alla conclusione.

Proseguendo adunque, per quanto si può, per ordine di tempo, vengo a frate Luca Paciolo, e trovo che nelle cose da lui aggiunte a quanto copiò da Vitruvio, fece una tal confusione che nulla si può trarre di ragionevole da quanto ei prescrive. Basti il dire che sì d' un triangolo (29) come d' un parallelogrammo, con che pretende determinare le principali misure della testa in profilo, un angolo solo rimane conservato nel dintorno: gli altri tutti si disperdono dentro o fuori della medesima.

Nè molto di meglio abbiamo dal Dialogo di Pomponio Gaurico sulla scultura, stampato al principio del secolo decimosesto. Egli biasimava, per esempio, la proporzione di dieci facce, che è certo la più armonica di tutte, e credea che se ne potessero tollerare di sole otto e fin anche di sette, proporzione che conviene ai fanciulli di poco oltre cinque anni. Forse ei fu, a quanto apparisce, sedotto dalla divisione per tre, il qual numero moltiplicato in sè stesso rende il nove: però divideva la faccia in tre parti e tutto il corpo in nove facce; ma l' armonia e le relazioni aritmetiche non sempre si accordano coll' armonia degli spazj che separano le parti degli oggetti di forma determinata, che col disegno s' imitano; chè se ciò fosse, molte cose che sono difficilissime a spiegarsi non che a farsi, diverrebbero piane e facili all' intelletto ed alla mano. Però colla divisione del Gaurico la figura umana, ad onta del bel giuoco che vi fa il numero tre, ha il collo corto, il torso lungo e gli arti inferiori deboli. Nè più esatto mostrossi allorchè disse che i putti sono alti quattro facce, cioè circa tre teste, il che non si verifica che ne' feti immaturi. Simili errori procaccian poca fede al resto delle sue misure nelle quali più si diffonde, sebbene sieno meno importanti, oltre che alcune non s' intendono bene e sono riportate con notabili diversità nelle diverse edizioni del suo Dialogo. E se Giovanni De Laet, che in fine del suo Vitruvio diede porzione di quel libro, si studiò di rettificarle, nulla ottenne di meglio; e accomodando a suo modo la misura del piede e del collo, non tenne poi nessun conto dello spazio che sta tra il vertice del capo e la sommità della fronte, e dice che questa parte non debbe riceversi nell' altezza dell' uomo, *quia est pars escrementosa.* Non so se per la stessa ragione fu ommessa similmente da Giovanni Scheffero nel suo libro *De Arte pingendi*, il qual autore però in generale, se non fosse caduto nella indicata ommissione che rende di più troppo svelta la sua figura, e non badandosi ad alcuni imbrogli nel modo con cui divise gli arti inferiori, mostrò miglior giudizio degli altri e si attenne in gran parte a Vitruvio.

Più chiaro certamente, se non elegante nè comodo, fu il sistema di Alberto Durero, che anzi parve a molti utilissimo ed eccellente. Quelli però che tale il giudicarono, non conoscevano di certo gli studj di Leonardo, nè erano muniti di gusto buono e delicato in fatto di disegno. Il suo metodo di misurare è in parte migliore degli altri, perchè ogni divisione, benchè minima, ha sempre una relazione aritmetica col tutto, da che nasce qualche giovamento alla memoria; ma dovendosi comporre una nojosa e complicata scala per ogni singola figura di cui si voglia o per la prospettiva si debba variare l'altezza, e facendovisi divisioni minutissime, nulla giova ch'esse ad una ad una siano chiare, quando poi diventano per la moltiplicità, varietà e minuzia difficili, intricatissime. Se riguarderemo in appresso al garbo, al gusto ed allo stile delle figure che da sì fatte divisioni risultano, possiam dire senza esitanza che la sua simmetria (se pure non fu tolta al Foppa, come il Lomazzo asserisce), anzi che da Vitruvio, il che da alcuni fu scritto, venne o imitata dalla natura senza scelta, o creata dalla fantasia senza discrezione (30). Si scorrano in fatti con l'occhio le sue tavole, e si vedranno ora ridicoli e nani Sileni, ora fantasmi lunghissimi mostruosi, somiglianti a certi idoli etruschi che trovansi nei musei d'anticaglie. Doppiamente deformi riescono poi tali figure nel sesso femminile, sicchè a ragione Michelagnolo, che per altro stimava il Durero (come fuor di dubbio il merita quel ristauratore delle arti tedesche), solea dire esser *poca e debole cosa* questo suo libro (31). E certamente se così fatto era il libro ora perduto del nostro Foppa, non è da piangersene la perdita, se non come di raro e curioso monumento dell'arte, e per le figure di proporzione media che tratte da modelli italiani saranno state certamente di uno stile migliore che non le pubblicate da Alberto.

Altri molti che nel cinquecento scrissero di proporzione, furono per lo più cattivi copiatori or di Vitruvio, or dell'Alberti, or del Durero, con poche aggiunte o variazioni e per lo più con grandi oscurità. Così fecero Mario Equicola, Nicolò Franco (32), Paolo Pino, Flud, parecchi commentatori di Vitruvio (fra i quali anche il Bertano, sebbene sì piccola parte commentò di quell'autore) e finalmente altri non pochi ch'è inutile il nominare.

Ma quegli ancora che uscirono con metodi proprj, poca utilità arrecarono all'arte, come dal séguito di questo esame ci verrà fatto di osservare.

Il famoso nostro Cardano, nel libro undecimo del suo libro *De Subtilitate*, divise il corpo umano in centottanta parti, dandone ventiquattro alla testa, che è quanto a dire due quindicesime del tutto; misura media tra la rozza e l'elegante, ma anch'essa complicata di troppo e troppo minutamente divisa, e ben lungi in tutto dall'armonia della vitruviana perfezionata da Leonardo.

Girolamo Ruscelli, nella seconda parte della sua *Lettura* sopra un sonetto del marchese Della Terza (33), volle similmente discorrere di simmetria. I principj

ch' egli espone in quel libro si dicono presi da varj che di tai cose avean trattato al suo tempo, ma non si scorge chiaro quale possa essere stata la loro origine principale. Qualunque però essa fosse, nelle misure del Ruscelli abbondano errori e discordanze. Per esempio: dalla radice della gola al vertice del capo egli stabilisce una quarta parte di tutta l'altezza della figura, mentre non vi suol essere che la sesta. Così asserisce che la lunghezza del piede è la decima parte di tale altezza, mentre i Greci, secondo Vitruvio, la volean soltanto la sesta, ed è di deforme piccolezza se eccede di molto la settima. E per quanto ivi ei parli specialmente delle donne, non è da lasciarsi inavvertita l'erronea opinione di coloro che estimano tanto più belli i piedi femminili quanto più sono piccioli. La bellezza de' piedi sta nella leggiadría e concinnità della forma, non nell' esser corti o estremamente piccioli; chè se fosse diversamente, sarebbero bellissimi i piedi delle donne cinesi e giapponesi, e mostruosi quelli della Venere de' Medici.

Ben maggiori riguardi per la sublime eccellenza dell' autore si debbono ad una stampa che gira di Michelagnolo, tratta da un suo fiero disegno improvvisato a penna. Vedesi in essa una figura virile in profilo, non lontana dalle misure stabilite dal Vinci, il cui canone acquista autorità non lieve dal trovarsi in generale d' accordo con quello di sì grande maestro. Michelagnolo però cambiò, può dirsi, proporzione ad ogni figura, sdegnando l' impaccio delle misure, e a buon diritto per la profonda sua cognizione della macchina umana. Ciò non ostante, quel suo forse eccessivo disprezzo di tali cautele, unito all'impeto ed all' entusiasmo col quale si slanciava sui marmi, fu cagione che spesse volte gli mancasse la materia sotto lo scarpello, e che talora tollerasse delle scorrezioni importanti, come si può vedere nelle per altro meravigliose figure de' sepolcri di Firenze. Debbesi però in sua difesa notare che le licenze che in queste figure si riconoscono, possono anche essere state cagionate dalla somma fretta con cui le ha eseguite, stimolato dal timore della vendetta medicea; poichè avendo egli ritardata la resa di Firenze a Clemente VII, dovette la sua salvezza al suo valore nella scultura, e postosi d' ordine del papa attorno a que' sepolcri, il Condivi che scriveva lui vivente, dice che condusse quelle opere in pochi mesi, spinto *più dalla paura che dall' amore*. Trovansi però molte mende dal lato della simmetria in altre opere sue; ma di certo chi intende l'eccellenza delle altre parti, lo scusa e le dimentica, e ad onta di esse sappiamo che Raffaello, al cui giudizio niuno sdegnerà di accomodarsi, chiamava Michelagnolo la *Idea del disegno*.

Nè fra gli artefici che di questo tempo ci lasciarono disegni di simmetria, è da preterirsi il Parmigianino, di cui vedesi una figurina relativa a tal facoltà nella Raccolta de' suoi schizzi incisi da Benigno Bossi luganese. Chiunque però ha in pratica le cose di quell' elegante pittore, si ricorderà facilmente che le sue misure eccedono nella sveltezza, e ch' egli, al pari di alcuni artefici fiorentini,

in traccia sempre della grazia, si dimenticò non di rado ch' è d' uopo cercarla del continuo nella natura, e che fuor di essa la creduta grazia diventa affettazione e mostruosità.

Ma tornando agli scrittori, di simil pecca di sveltezza eccessiva può accagionarsi la misura esposta da Agnolo Firenzuola per la figura virile ch' ei voleva di nove teste, mentre poi per le donne accontentavasi di sole sette o al più sette e mezza, tollerando sì notabile discrepanza tra le virili e le femminili proporzioni. Da questo autore per altro, che ne' suoi Dialoghi *Delle Bellezze delle donne* scrisse molte delicate e gentili cose intorno alle forme del viso e delle membra, potrà un pittore imparare, se non misure buone ed esatte, un tal fino modo di osservare, che è di grande utilità a chi coltiva il disegno. Potrà in oltre trarne certe amorose ed aggraziate maniere di esporre con parole le osservazioni le più argute: cosa del pari utilissima e della quale in queste materie, se si eccettua il Firenzuola, mancano, a mio parere, esemplari alla lingua non meno che all' arte. Per sì fatte esposizioni ingenue, chiare e brevi dell' intento delle opere proprie, può l' artefice metter gli altri a parte delle finezze dell' arte sua, in quella guisa appunto che un abile commentatore fa gustare le bellezze più squisite e recondite di una produzione poetica.

E anche Baccio Bandinelli vuole un luogo fra gli scrittori di umane misure; ma non ha dritto di certo ad un luogo distinto. Egli ci lasciò la proporzione della testa in profilo, che si legge nel libretto intitolato *Il Disegno del Doni*, a tergo della pagina 42, e basti il dire che la fa tanto larga quanto alta; misura che in pochissimi individui si verifica, e non s' incontra senza sfregio evidente della bellezza. Ma il povero Bandinelli, sia pure chiamato dal Doni *disegnatore miracoloso*, non aveva che mediocre disegno e grazia nessuna. Egli soleva in oltre dire che la testa era assai più facile che ogni altro qualsisia membro per la fermezza delle sue misure; con che fa intendere ch' ei la considerava assai grossamente, e ne son prova le molte teste mediocri e prive di ogni arguzia di espressione da lui fatte alle sue figure, ed il suo Ercole con faccia di *Lion-bue* come benissimo disse il Cellini. In somma egli parlava come operava, ed operò sempre da uomo che non aveva senso alcuno per le misure delicate e per le finezze dell' arte. E parimente il Doni, suo gran lodatore e non dissimile da lui nel giudizio, per darci una egregia prova del proprio buon gusto poetico e pittorico ad un tempo, diceva di aver più diletto in leggere il Parnaso dell'Aretino che in vedere il Parnaso di Raffaello.

E giacchè si fece qui motto dell'Aretino, non si debbe lasciare in dimenticanza la proporzione che posta in sua bocca si legge nel *Dialogo della Pittura* di Lodovico Dolce. La ricorderemo però soltanto per ripetere quanto abbiam detto di quella del Gaurico che il Dolce copiò, chiamando teste le facce onde accrescere l' imbroglio e l' oscurità.

Questa pertanto del Dolce mi richiama a mente per l'uniformità l'altra lasciataci dal Vasari nella *Introduzione alle tre arti del disegno*; dal quale autore sembra che si dovesse aspettare maggiore accuratezza intorno a sì importante soggetto. E pure gli stessi errori, le stesse ommissioni e fin lo stesso chiamar *teste* le *facce* si trova nel Vasari pittore, come nel Dolce che dell'arte non aveva che parole ad imprestito. E per la troppa confidenza nell'autorità del Vasari anche Filippo Baldinucci in una lettera a Lorenzo Salviati (stampata a Livorno nel 1802) ripetè con precisione i medesimi spropositi. La quale negligenza, se pure vuoi perdonarsi al Baldinucci, non potrà mai essere scusata nel Vasari nè dalla farragine delle opere dalle quali egli era sopraccaricato, nè dalla fretta con cui scrisse, nè da qualsivoglia altro argomento: perchè avendo egli per assunto di stendere le memorie degli artefici, non aveva obbligo nessuno di entrare sottilmente in queste materie; e qualora voleva pure per un di più ragionarne e darne precetti, professando l'arte, nè volendo tacersi, il che sarebbe stato meglio, era in dovere di studiare in modo da scriverne bene.

Non mancò però chi si accorse che la parte superiore della testa era di sufficiente dignità da poter entrare nella misura dell'uomo. Nella *Selva di varia Lezione* che il Sansovino pubblicò, tradotta dallo spagnuolo, e che non potei trovare in originale, si legge di un Filippo Borgogna, chiamato *singolare scultore*, il quale dava al corpo umano nove facce e un terzo, proporzione, secondo il Filandro, attribuita a Varrone, e vi si dice che tal misura era allora generalmente ricevuta e praticata dagli artefici, con che m'induco a credere che sia la solita proporzione delle nove facce, e che quel terzo di faccia fosse il compimento della testa da tanti de' mentovati autori dimenticato. La sua divisione pertanto (almeno nella sola edizione di questo libro che ho sott'occhio, del 1560) è sì confusa e sì ripiena d'errori, che non è possibile trarne costrutto ragionevole. Ma, sia comunque, la somma della sua totalità spiacevolmente inarmonica non ci dà a sperare intorno alle divisioni interne nulla di meglio di quanto si ebbe dai canoni notati di sopra.

Nè molto diversamente diede sue proporzioni Daniel Barbaro, pretendendo tenere un luogo di mezzo tra le misure troppo generali di Vitruvio e le troppo minute d'Alberto. La sua divisione in pollici, tre de' quali fanno una faccia, ascende, come l'anzidetta di Filippo di Borgogna, a nove facce e un terzo, e ne ha quindi lo stesso inconveniente. Oltre poi che l'una e l'altra riescono nella totalità, anzi che no, tozzette e pesanti, questa del Barbaro riesce corta nelle parti inferiori, dandovisi dal nascer del membro in giù quattro facce e mezza, mentre cinque meno un sesto se ne danno alla parte superiore. Anche il Barbaro è dal nostro Lomazzo accusato d'aver manomesso il Foppa, ma ciò fu forse detto da lui, perchè nell'opera del Barbaro vide ripetersi parte di quanto Alberto aveva tratto da quell'antico autore. Se mai poi il furto di che

accusa il Lomazzo i due citati autori, riguardasse a certe teste levate da piante e da profili in diversi atti, questa invenzione, se pure appartiene al Foppa, fu trovata anche da Piero della Francesca, come in un suo libro io posso mostrare.

Or questo modo che sovente è utilissimo, di ritrarre in diverse vedute l'istessa figura per mezzo delle piante e de' profili, fa risovvenirmi di due altre opere di autori oltramontani, nelle quali varie simili figure s'incontrano, l'una dello scultore e pittor francese Giovanni Cousin, l'altra del famoso orefice spagnuolo Giovanni De Arphe y Villafañe. Entrambi questi scrittori, essendo distinti e dotti artefici, trattarono con qualche miglior fortuna delle umane misure, e oltre ciò furono i primi che nelle patrie loro pubblicassero opere importanti di tale argomento. Non mancano però errori in buon dato e discordanze anche alle loro proporzioni. Giovanni Cousin, per esempio, tra il mento e la fontanella della gola, forse seguendo l'autorità del suo Filandro, non pose che un quarto dell'altezza del capo, il che fa il collo brevissimo, e tutta toglie la nobiltà e lo slancio alla testa. Parimente i suoi volti in profilo non possono aver grazia, portando per regola fissa il labbro inferiore più in dentro del superiore d'un quarto della larghezza in profilo del naso, e il mento tanto in dentro quanto è tutta tale larghezza; il qual modo è contrario al praticato dagli antichi, e appena si vede in qualcuna delle men corrette figure della scuola fiorentina. Nella stessa maniera, senza ragione, pone uno spazio simile all' altezza d' una testa tra la linea superiore delle spalle e la inferiore delle mammelle. Con tal divisione contraddice il suo sistema, per altro buono, di dare otto teste alla figura umana; perchè cominciando dalla linea superiore delle spalle lo spazio della seconda testa, vi rimane poi gran parte del collo per di più nella metà superiore del corpo; rimanendovi la qual parte, oltre la troppa altezza che il petto ne verrebbe ad avere, la figura perderebbe il suo equilibrio, e la parte superiore a danno della bellezza sorpasserebbe in lunghezza l' inferiore, come nella misura del Barbaro ed in altre si nota. E di consimili difetti può accusarsi l' orefice spagnuolo che facea le figure sì virili come femminili di dieci facce e un terzo, e quel terzo entrava per di più nella metà superiore. E queste svelte figure hanno in oltre le gambe fuor di modo gracili e corte, vizio che il De Arphe non seppe fuggire nemmeno nella proporzione de' putti di cinque teste, ai quali non diede che un quinto della loro altezza per le gambe, sebbene vi comprendesse porzione non piccola del ginocchio (34).

Nel libro poi del Lomazzo, che venne in luce contemporaneamente all' opera del De Arphe, abbiamo una lunga serie di proporzioni; ma dalle infinite inesattezze della stampa e dalle difficoltà della materia, non che dall' oscurità dell' esposizione, è risultato un sì intricato labirinto che non è possibile uscirne, essendo il suo libro senza figure. Esiste bensì di questa parte delle proporzioni un' antica traduzione francese fatta da un Ilario Pader e stampata

a Tolosa nel 1649 (35) ornata di tavole; ma non ne so affatto il pregio, non essendomi finora riuscito di trovarla in alcuna pubblica o privata libreria. Per quanto però col mezzo di tali figure si possa raddrizzare il testo ove zoppica, il che non può avvenire senza arbitrj o licenze, sempre saranno grandi gl' imbrogli del suo sistema, avendo in gran parte i disordini di quello del Durero, sia per la moltiplicità delle figure che propone, sia per la materiale inarmonica divisione. E se delle molte figure proposte una ve n' ha che dalle altre si distingua per pregio di misure e per chiarezza, ella è quella di otto teste e di dieci facce, che per l' appunto si accorda col canone di Leonardo. Oltre di che le troppo esagerate differenze che, sia dietro il modo del Durero, sia dietro quello di Vincenzo Foppa, fur poste dal Lomazzo fra le sue figure svelte e le sue tozze, sono assolutamente capricciose, nè possono mai aver fondamento sopra corpi naturali ben costruiti. Perchè se pure è talvolta lecito all' imitatore l' introdurre qualcuno di sì fatti corpi or larghi e grossi, or minuti e sveltissimi in istorie numerose e di gran varietà, sarà sempre inutile e pazzo consiglio lo stabilire regole sopra cose sì fattamente irregolari. Perchè ove l' artefice imitante abbia buon gusto, non avrà d' uopo di regole per fare una piacevole imitazione di tali stranezze della natura; ove non ne abbia, farà sempre una sgraziata imitazione ad onta di regole a migliaja: le quali cose non avvengono circa le misure de' corpi di proporzione media e lodevole. E ciò basti circa il Lomazzo il quale, se avesse goduto del benefizio della vista allorchè pubblicò le sue opere, le avrebbe corrette certamente e migliorate di materia e di forma.

Nè regole migliori ci lasciò l'Armenini ne' suoi che si piacque chiamar *Veri Precetti*, sebbene non di rado si scostino dalla verità. Cominciando dalla testa, egli divisela in tre parti cui chiamò nasi oppure pollici, forse ad imitazione del Barbaro. Ma fatto sicuro dell' autorità del Vasari e d' altri varj de' quali si diè cenno di sopra, anch' egli per testa intese dal sommo della fronte all' imo del mento, poco curandosi della rimanente sede del cervello. Diè poi una gran bocca a tal sua testa, facendogliela larga di tanto spazio quanto ne corre dalla fine del naso alla fine del mento. Separò anche gli occhi stranamente allontanandoli l' un dall' altro per modo da porvi in mezzo ben due terzi di uno di que' suoi pollici. Pel resto della figura umana stabilisce due proporzioni, l' una di nove teste, l' altra di dieci. Nella prima, secondo la sua divisione, l' uomo distendendo le braccia orizzontalmente, verrebbe in larghezza ad oltrepassare d' un decimo la propria altezza, la qual cosa non può accadere se non in uomo che abbia le braccia oltre misura lunghissime e affatto mostruose, non che deformi. Nella divisione poi di dieci teste stabilisce un quinto del tutto dalla fontanella della gola alla sommità del capo, mentre in natura ne' corpi ben fatti non si trova che il sesto, come notò Leonardo. E tale strana lunghezza di collo fa apparire tanto più deforme il torso e il resto: e ciò che è più strano ancora,

è il vedere che, mentre l'autore de' *Veri Precetti* stabilisce in altezza un decimo di differenza tra l'una e l'altra proporzione, nella divisione poi della figura per la sua larghezza a braccia stese, conserva per entrambe le medesime dimensioni. Il qual sistema di commodulare quanto si opponga al vero ed al bello, ognuno, senza a lungo riflettere, il può chiaramente capire. Ciò non ostante il cavalier Bisagno, nel suo libruccio che porta il bel titolo di *Trattato di Pittura*, copia l'Armenini parola per parola, aggiungendovi solo un esordio contro gl'ignoranti senza temere di offendere nè sè stesso, nè il suo autore.

Anche il Figino nostro, prediletto allievo del Lomazzo, ci lasciò una sua proporzione nel libro del teologo Comanini, del quale feci parole ove trattai degli autori che fecero menzione del Cenacolo. Essa è di dieci facce, divisa come segue: la prima è dal sommo della fronte all'imo del mento, dal qual punto alla fontanella della gola son due terzi di faccia. La seconda è dalla fontanella all'imo del petto. Da quivi all'umbilico è la terza. La quarta dall'umbilico al pettignone. Dal pettignone al ginocchio sono la quinta e la sesta. Il ginocchio contiene una mezza faccia. Dal di sotto del ginocchio al di sotto del polpaccio è la settima. Dal polpaccio al collo del piede l'ottava. Dal collo del piede alla inferiore estremità dell'uomo è un'altra mezza faccia che forma la nona collo spazio dato al ginocchio; come la decima è formata dallo spazio fra il mento e la fontanella, e lo spazio tra il sommo della fronte e il sommo del capo. Tal divisione, sebbene non in tutto biasimevole, ha una mancanza notabile tra il petto e il bellico, la quale parte riesce, come ognuno può provare, cortissima. Il collo parimente riesce lunghissimo, il che, come altrove notammo, accresce il cattivo effetto della brevità del torso. Nè può mai esser piacevole la troppa altezza stabilita al piede: misura però affatto contraria a quanto il Figino praticò ne' suoi dipinti, ne' quali anzi fece sovente i piedi troppo piccoli e bassi, non che le gambe brevi alquanto e mollemente incurvate. Da che non meno che da altre osservazioni intorno alla differenza tra la divisione riportata dal Comanini e la praticata dal Figino, m'induco a dubitare che il teologo, in questa materia al tutto pittorica, abbia alterato le opinioni del pittore.

Diversi ma non minori difetti s'incontrano nel metodo di Bernardino Campi il cui canone può vedersi nel libro di Alessandro Lamo, pubblicato dal pittore Giambatista Trotto detto il Malosso. Egli accrebbe d'un terzo di faccia la misura del Barbaro e del Borgogna, ma al contrario del Barbaro di ventinove parti onde il suo tutto è composto, ne diede quindici dall'attacco del membro alla pianta del piede, riserbandone quattordici alla parte superiore. La sua misura procede in questo modo. Un terzo della faccia è lo spazio dalla sommità del capo alla sommità della fronte. La faccia occupa, come è naturale, dalla detta sommità della fronte fino alla estremità inferiore del mento. Da indi alla

fontanella della gola è un altro terzo di faccia. Dalla fontanella fino alquanto sotto ai capezzoli ne pone un' altra. Un' altra dal detto luogo all' umbilico, alquanto però sopra di esso. Un' altra da indi al nascimento del pene, dal quale a circa mezza coscia un' altra: poi un' altra dal detto mezzo della coscia al ginocchio, non però precisamente, ma un sesto circa di faccia al di sopra. Due terzi di faccia occupa il ginocchio e il poco indicato spazio sopra di esso. Dal di sotto del ginocchio al fine de' muscoli gemelli un' altra faccia: un' altra da quivi all' attacco della gamba col piede, l' altezza del quale risponde ad un terzo di faccia. Il che tutto ascende a nove facce e due terzi come si è detto. Ma anche in questa misura, oltre che vi si scorgono gli stessi inconvenienti che in altre osservammo per la divisione, si riconoscono a prima vista difetti notabili. Sopra tutto le gambe vi appajono meschine, le cosce pesanti, il collo breve, il tronco debole, e il tutto nè ben equilibrato, nè armonico.

Assai meglio pare intendesse la bisogna di queste misure Enea Salmeggia da Bergamo, valente e nobile pittore che al principio del secolo decimosettimo, in mezzo alla generale corruzione dello stile, fece tra molte alcune opere degne delle età migliori, tanto fu talora purgato e gentile nel disegno, elevato nel concetto, leggiadro a un tempo e severo nella espressione degli affetti. Ma le sue opinioni si possono meglio desumere dalle sue figure dipinte che dai suoi scritti. Nel 1607 egli stese un libro intorno alle proporzioni umane, come si può vedere da un frammento pubblicatone dal Tassi nelle Vite de' pittori bergamaschi; e da quel frammento che è il proemio dell' opera, si comprende che egli aveva trovati de' modi facili, migliori degli usitati; che approvava come ottima la proporzione di dieci facce, e che esponeva con metodo uniforme le misure di tutte le età. Ma le dimostrazioni che importavano più che il proemio, non vi sono, e il manoscritto che appartiene all'Accademia Carrara di Bergamo, e che, per quanto il Tassi lo dica logoro, mi sarei pure sforzato di diciferare, non essendo ancora ordinata quell'Accademia, non si è potuto trovare. Ciò non ostante, sebbene per quel proemio non appaja il Salmeggia sì buono scrittore, come buon pittore il dimostrano le sue tele, io penso che si possa credere largamente a quanto promette, perchè egli fece più e meglio che non disse, ed è assai più difficile il fare che non è il dire. E mi cade qui in acconcio di osservare che in molti libri si danno precetti d' arte non irragionevoli, ma l' autore imprudente vuol talora aggiungere le figure di quanto propone, e allora in vece di procacciar conferma a que' precetti fa sì che rimangano screditati e contraddetti da quelle figure (36).

Dopo il Salmeggia non trovo in grande spazio di tempo veruno scrittore di credito che ci abbia lasciato nuovi metodi intorno alla materia che trattiamo. Nulla si trova di umana simmetria nel libro di Filippo Esegrenio, ad onta di quanto il titolo promette: men che nulla, cioè gravi errori nel *Discorso* di

Gasparo Colombina: lo stesso dicasi delle figure che accompagnano il libro di Giambatista Volpatti, intitolato *Il Vagante Corriero o la Verità pittoresca ritamente svelata* ecc.

Ma giacchè di tanti mediocri o tristi legislatori dell'umana simmetria si è parlato, non debbe ommettersi Pietro Antonio Barca, ingegnero milanese, il quale in un sol foglio pubblicò un Trattato di pittura, di scultura e di prospettiva, emulo di Cornelio che in tre carte compilò la storia universale. Copiando alcune figure tolte ad Alberto Durero e aggiugnendovi alcune cose prese dal Lomazzo, statuì una figura virile di otto teste, la qual proporzione dice competere a Giove. Una simile ne dà poi di donna per Minerva; un'altra virile ne stabilisce di sette teste per Ercole; un'altra di sette e mezza per Marte; una nuova di otto con suoi aumenti per fare i colossi; indi una di nove per Venere, e finalmente una di dieci per Ninfe o Muse e meglio era dire per le fantasime da fare spiritare i bambini. Questo foglio è un giojello tipografico o per dir meglio calcografico, essendovi impressa in rame anche la non breve spiegazione: giojello ignoto al Mazzucchelli ed al Comolli, nè rammentato dai pochi altri che parlarono del Barca. Esso fa il compagno d'un altro simile che comprende tutta l'architettura civile e militare, ed entrambi si debbono considerare come la prima edizione dell'opera del Barca, stampata nel 1620, col titolo di *Avvertimenti e regole circa l'architettura civile, scultura, pittura, prospettiva et architettura militare* ecc. Debbonsi, dico, tenere per prima edizione di quell'opera, perchè i grandi rami di que' due fogli furono tagliati in tanti piccoli pezzi, indi sparsi nell'opera, interpolatovi opportunamente il testo stesso che ne' rami si legge scolpito. I rami poi non furon forse mai pubblicati, soppressi probabilmente dall'autore, onde dare, in un libro, una più importante forma all'opera sua che dedicò al Re di Spagna, cui era troppo poca cosa il dedicare due rami. Ma l'esempio di tai comodi trattati in un sol foglio era già per la pittura stato dato da Giambatista Paggi nel 1607, ed anche in esso è probabile che vi fossero delle leggi di umana simmetria. Questo foglio però del Paggi chiamato dal suo biografo Raffaello Soprani l'*acus nautica* dei pittori, è sì raro cimelio che non giunsi ancora a vederlo, e nemmeno il Ratti che ristampò le Vite del Soprani, potè mai rinvenirlo ad onta d'infinite ricerche.

Nel resto di quel secolo non mi si affaccia altra opera importante, se non quella di Gherardo Andran, pubblicata l'anno 1683, in foglio. Anche questo valente incisore ebbe prurito d'immischiarsi in questi sottili studj; ma non ardì uscire in campo con canoni proprj, avendo in vece imaginato di raccogliere e presentare agli studiosi le misure delle migliori statue antiche. La sua intenzione fu buona, ed il progetto nuovo ed ottimo; ma le statue sono disegnate negligentemente e male, e le misure sono in molti luoghi sbagliate. Basti il dire che secondo lui la statua del Gladiator moribondo, se fosse ritta in

piedi, sarebbe più svelta d'ogni altra migliore statua conosciuta, non escluso l'Apollo di Belvedere; il che quanto sia falso non ci voglion seste per giudicarlo. E ad ogni modo non si può prestare gran fede alle sue misure, perchè chi disegna all'ingrosso e senza finezza o grazia, come in questo libro ognuno può vedere, non può far credere d'aver tenuto altro modo nel misurare.

Non discendo a discorrere di Félibien, di Dupuy du Grez e d'altri molti, sia esteri sia nostrali, che circa il finire del secolo decimosettimo trattarono di questi studj, perchè sì gli uni come gli altri non fecero che ripetere le cose dette dagli scrittori più antichi, e non aggiunsero di proprio che nuove inesattezze o massime false. E sopra tutto è da osservare che fra coloro che proposero o lodarono la proporzione di otto teste e dieci facce, ch'è certo la più degna di tutte, ve n'ha molti che la storpiarono malamente non intendendola, come, sull'esempio di Paolo Pino, il De Piles ed altri non pochi. Perchè fu da questi tali stabilito alla faccia tre delle quattro parti ond'è composta la testa, mentre ne dovevano dare quattro delle cinque, senza di che non si ottiene la giusta misura reciproca delle teste e delle facce: poichè o le dieci facce farebbero soltanto sette teste e mezza, o le otto teste farebbero dieci facce e due terzi. Perciò il Marchese di Buffon che si attenne al partito delle dieci facce, dovette rinunziare alle otto teste per voler dare un terzo del viso allo spazio che sta tra la sommità del capo e la sommità della fronte. Per tal modo la sua divisione, sebben vanti una certa comodità per le misure, è ricca de' difetti che notammo in varie che la somigliano, ed è lontana dal produrre quella bellezza di forma che debb'essere lo scopo di questo genere di ricerche; di che chiunque sa disegnare, avrà facile esperimento.

Ma quanto questa forma bella e leggiadra sia difficile a combinarsi con misure facili ed armoniche, si può giudicare dai vani sforzi di tanti uomini d'altronde ingegnosi, che qui mi piacque a comodo degli artefici raccogliere. Tale difficoltà diventerà poi più evidente, allorchè si rifletterà quanto è ardua cosa l'accordare fra loro le tre proporzioni che gli antichi distinguevano, la numerica, l'armonica e la geometrica, e l'applicare tale accordo a formar regole e misure di un oggetto visibile sì vario nelle parti che lo compongono, qual è il corpo umano.

Intanto, senza ch'io entri a far parole de' più moderni scrittori di simmetria, tutti copiatori degli antichi, spero che ognuno terrà per dimostrato che dei tanti metodi de' tanti diversi autori intorno a tal facoltà, non ve n'ha un solo che abbastanza si avvicini alla ragion del bello da oscurare gli studj di Leonardo.

Il canone dunque del modesto nostro legislatore, che pure si accusava di non aver posseduto la simmetria degli antichi, più d'ogni altro s'avvicina tanto al bello antico quanto alla bella natura, e come già mi sono espresso di sopra, avanza tutti gli antichi e i moderni in armonia, in precisione, in facilità e in tutti que' pregi in somma de' quali sì fatte regole sono capaci.

E per condurre finalmente il lettore ad utile conclusione mi sia concesso di aggiungere alcune osservazioni, dietro le quali si potranno stabilire certe massime fondamentali da seguire nella ricerca di tali studj, e sono le seguenti:

Prima di tutto io son di parere ch'è d'uopo guardarsi dall'abuso della geometria, e che non debbonsi inventare elementi di figura umana fuori della figura umana. Dunque il metodo di Luca Cangiasio e d'altri, di fare il corpo umano di cubi e di obelischi, è un grillo pittorico di nessuna reale utilità. Rubens che dice che l'elemento della testa è il globo (doveva almen dire delle teste tonde)(37), e che l'elemento del tronco è il cubo, e che l'elemento delle braccia e delle gambe è la piramide, dice parimente delle stravaganze scolastiche, colle quali potrà forse qualche meccanico abbozzar meglio un fantoccio o burattino, non mai un pittore o uno scultore fare una bella imitazione di bella umana figura. Altro è bensì lo inscrivere in figure regolari geometriche certe tali dimensioni, che è uso lodevole; imperocchè per esso si porge ajuto alla memoria circa le principali lunghezze delle membra, non circa le forme per lor natura variabili in infinito. Così i Greci, secondo Vitruvio, inscrissero il corpo umano in un cerchio e in un quadrato a certe condizioni, dalle quali emergono note alcune importanti misure. Così Leonardo determinò con un quadrato perfetto certe distanze di parti nella testa in profilo, e con un triangolo equilatero la divaricazione delle gambe, ommessa da Vitruvio, acciocchè il corpo umano rimanga inscritto in un cerchio avendo a centro l'umbilico. La geometria adunque spieghi a suo talento le forme umane, e co'suoi mezzi ajuti la memoria onde le possa con facilità ritenere, ma non le crei a sua posta; perchè mai una sua piramide ci darà idea d'una gamba e di un braccio; mai un suo cubo ci darà idea di un torso.

Ciò che si è detto dell'abuso della geometria, dee dirsi in generale delle matematiche. Il tentare di accordare fra loro le tre dette ragioni di proporzione, l'aritmetica, l'armonica e la geometrica, ed applicare sì fatto accordo alla bellezza del corpo umano, è tale problema da porsi colla quadratura del circolo e colla duplicazione del cubo.

In secondo luogo il penetrare compiutamente la ragion naturale delle proporzioni umane esigerebbe una conoscenza della fisica che all'uomo non è dato di ottenere. L'equilibrio universale delle infinite parti costituenti la macchina umana, ciascuna delle quali ottenga eminentemente il fine cui è destinata senza interrompere il corso che ogni altra parte ha al suo fine respettivo, in che pare consistere la vera proporzione, è cosa da dirsi più che da intendersi. E quando anche si giungesse a conoscere sì fattamente l'uomo, che si potesse, direi quasi, comporlo, imitando esattamente il composto naturale, si sarebbe ancor fatto poco, perchè si sarebbe fatto un uomo solo. Una sola delle infinite parti che il composto umano costituiscono, che si debba alterare,

l' equiponderanza e respettiva relazione delle altre rimangono necessariamente alterate; in breve ogni uomo separatamente sarebbe subietto di tutta una nuova scienza. Ma, per ispiegarmi più chiaramente, gli uomini della natura, come vogliono essere quelli dell' arte, sono tutti fra loro diversi di quantità e di qualità. Queste quantità e qualità, siano pure interne, sempre danno argomento di sè nella superficie: così noi non solo distinguiamo l' uom gracile e l' uom forte dalle ossa e dai muscoli che si vedono, ma distinguiamo anche il flemmatico, il bilioso, il sanguigno, sebbene non si veda nè bile nè flemma nè sangue. Queste stesse quantità e qualità, oltre che hanno modificazioni e gradi infiniti dalle età diverse, vengono non meno alterate dall' abito individuale. L' uomo esercitato di gambe e di braccia nella milizia è diverso dall' uom di lettere che vive a lungo curvo e seduto. Socrate, appresso Senofonte (38), accenna di volersi esercitare nel ballo per evitare che gli s' ingrossino le gambe e gli si diminuiscano le spalle come avviene a que' che corrono lo stadio; o perchè, come ai pugilatori, non gli s' ingrossino le spalle e gli si spolpino le gambe. Ecco dunque quante varietà sono prodotte dal ballo, dal corso, dal pugilato. Così ogni umana abitudine, di qualunque genere ella sia, influisce sulla forma umana, e dalla varietà indefinibile e dalla incalcolabile mistura di tali abitudini nasce la infinita varietà delle forme. Dunque è evidente che non si possono determinare vere proporzioni generali senza offendere la natura che l' arte vorrebbe pur imitare.

E quand' anche per l' uso e le ragioni che di sopra abbiamo indicate, si riconosca giovevole all' arte l' avere qualche stabilità di misure, ne rimane notabilmente diminuita l' utilità ed il pregio dal non darsi esse misure se non in corpi stanti e *ritti come pali* (39), ragione per cui Michelagnolo principalmente disapprovava l' opera di Alberto. Certamente di rado s' imitan dall' arte corpi umani in positura tale che le misure tutte vi possano aver luogo con lode. Oltre di che, la prospettiva áltera al pittore tutte le misure, e però Leonardo stabilisce che s' impari prima di tutto *prospettiva per le misure di ogni cosa.*

Dal fin qui detto si debbe per ultimo dedurre che non si possono stabilire che proporzioni grosse, e che il riporre troppo di confidenza nelle misure inceppa l' arte anzi che favorirla.

A confermare questa opinione, cui non mancheranno avversarj fra quelli che parlan molto, poco pensano e nulla operano, si dia una breve occhiata alla pratica de' grandi uomini. Di Raffaello fu scritto, e si vede che tenne tante proporzioni quante fece figure. Michelagnolo fece lo stesso, ed è suo motto che chi non ha le seste negli occhi, non troverà mai artifizio con che supplire a tal difetto. Vincenzo Danti che fe' tesoro della dottrina di Michelagnolo, asserì nel suo libro, che le proporzioni non cadono *sotto alcuna misura di quantità.* Di Leonardo abbiamo veduto le infinite eccezioni circa il misurar l' uomo, e le

poche sue opere le confermano. Non parlo degli altri minori fra i moderni; e volgendomi agli antichi, trovo che ogni statua lodevole ha proporzioni diverse: trovo anzi che gli antichi variarono stranamente le misure negli stessi caratteri a seconda delle attitudini (40). E parlando poi in generale delle opere di rilievo, quali canoni potranno determinare la diminuzione o l'ingrandimento di alcune parti, onde ottenere un migliore effetto secondo le circostanze di luce, di distanza, di materia, di punto visuale e simili? nessuno di certo. Quindi per quanto si cerchi di accordare fra loro le misure de' greci e de' romani monumenti, non se ne viene a capo, se non in misure all'ingrosso, cioè nel modo appunto che abbiam riconosciuto di qualche utilità, ed in tal genere di misure il canone di Leonardo si confà assai bene colla maggior parte delle statue lodate.

Non si vedrebbe però mai fine a questo articolo, se tutte io volessi qui riunire le opinioni, gli esempj e gli studj in questa materia, della quale molti ragionarono che male o nulla operaron nell' arte. Mi parrà intanto d'aver buon frutto dalla fatica da me fatta in cercare tanti nojosi libri, se ciò darà qualche fede a quanto io sono per consigliare, cioè: *Che ogni studente di pittura misuri da sè molti corpi di lodata bellezza, facendone confronto colle più lodate imitazioni di pittura e di scultura, e che da queste misure ricavi un canone suo proprio, diviso a quel modo che più al suo ingegno ed alla sua memoria sia conforme.* Se molti seguiranno questo metodo, l'arte guadagnerà e nella scienza e ne' prodotti. Aggiungerà qualche forza al mio consiglio la tanta discrepanza di opinioni in artefici di notabile autorità. Ne aggiungerà in fine il leggere negli scrittori sì gran numero di stravaganze e d'errori. Federico Zuccaro, per esempio, disse con mirabile sproposito che l'Apollo di Belvedere è alto dieci teste. Il Lomazzo fa grande elogio della proporzione svelta di dieci teste, e non è trovabile in natura senza deformità. Il Vasari asserisce che Michelagnolo fece per sino delle figure di dodici teste, il che non si verifica nelle opere sue conosciute, e sarebbe fuor di modo mostruoso in arte, come è affatto impossibile in natura (41). Le stranezze crescono là dove, oltre le misure, si cercano ne' corpi umani influenze, somiglianze e futilità astrologiche. Il Tory de Bourges trovò volgare la divisione vitruviana in sei piedi, e preferì dividere il corpo umano in sette parti, cui appropriò le sette arti liberali, o pure in dieci appropriandovi allora i nomi delle Muse e di Apollo. Altri similmente vi appropriarono i pianeti, altri le virtù, altri i metalli e simili inezie. Mancava chi assomigliasse l'uomo all'arca di Noè, e fu scritto anche questo in più d'un libro e fin anche nella Teorica della figura umana del Rubens.

Ma se nel raccogliere i varj metodi di proporzione, unito al tedio si trova pur qualche poco d'istruzione, il raccogliere stranezze e spropositi è mera noja; e gli accennati mi pajono sufficienti a sconfortare ognuno dall'aver ricorso a libri oscuri ed erronei intorno a ciò che assai più chiaramente si legge nel

libro della natura. Mi sia dunque lecito di ripetere che un artefice di buon ingegno trarrà più assai di profitto nella simmetria studiando e misurando una dozzina di corpi belli, che non leggendo un centinajo di libri anche dottissimi. Chè se l'artefice è d'ingegno corto ed ottuso, nè libri nè precetti nè natura nè che altro si voglia il condurranno a tale da intendere ed imitare le bellezze della umana proporzione.

DELLE RICERCHE DI LEONARDO INTORNO AI COMPONIMENTI DELLE ISTORIE.

La somma e principale parte dell' arte, diceva Leonardo, *è la investigazione delli componimenti di qualunque cosa;* e a questa parte, ch' egli possedeva in grado eminente, devesi specialmente attribuire l' effetto meraviglioso delle sue opere e quell' alto grado di stima che ottennero nella opinione degli uomini. Sonvi certamente fra gli antichi alcuni altri grandi maestri che da questo lato si distinsero e lasciarono esempj degnissimi; ma se alcuno vi fu che superò Leonardo in copia d' invenzioni, niuno di certo potè uguagliarlo nella squisitezza e novità de' suoi trovati e nell' artifizio difficilissimo di ottenere il massimo effetto con mirabile sobrietà di mezzi.

Se dunque l' invenzione de' componimenti è parte *somma* dell' arte, sarà utilissima cosa lo studiare i grandi originali antichi in tal parte eccellenti. Quasi tutti i presenti artisti, da che le scuole cominciarono a migliorare, si accorgono della solenne differenza nell' effetto che produce una composizione del miglior secolo, ed una de' secoli che venner dopo, ne' quali in ogni dipintura l' opera della mano superò d' ordinario l' opera della mente. Pochissimi però fra gli artisti sono quelli che indagano l' origine di tal differenza per ottenere la bellezza delle antiche composizioni e fuggire la snervatezza ed insulsaggine delle posteriori. Certamente chiunque è fornito di un senso buono per l' arte, rimane tocco nell' animo da un sentimento di venerazione o di ammirazione o di qual altra si voglia affezion piacevole alla vista d' una Sacra Famiglia di Raffaello, di Andrea, di Leonardo. Ognuno che abbia qualche uso delle cose del disegno, è costretto senz' avvedersene ad arrestarsi per contemplarne la maestosa amabilità; e di momento in momento cresce l' affetto con cui l' opera si ricerca, e la piacevole intensità con cui tu la vai contemplando, diviene sì forte che hai bisogno di qualche riposo o distrazione onde potere in quella continuare. Con ciò tu cangi di luogo; vai in cerca di miglior luce; ti avvicini per verificare un giudizio che hai fatto da lontano; ti allontani per godere l' effetto delle cose che per minuto osservasti d' appresso. Nè però ciò ti sazia, e se passi a veder altro, come nelle quadrerie avviene, quando torni ad opere di questi ottimi e di pochi altri a lor prossimi in merito, sei costretto a ricontemplarle di nuovo,

e finalmente non le lasci se non con dispiacere, riportandone nella mente e nell'animo una impressione profonda.

Ora perchè lo stesso non avviene d'un quadro del Maratti, del Cignani, del Berrettini, del Ferri? anzi perchè lo stesso non avviene delle opere dei tanto a questi superiori Caracci?

Se i pittori facessero sovente a sè stessi questa dimanda, e se sapessero rispondersi adequatamente, l'arte della pittura camminerebbe, credo, assai meglio.

Pertanto, se ciò tiensi per vero, egli è chiaro che una gran parte di quell'effetto si debbe al merito della composizione; e perciò sarà, ripeto, di grande utilità l'indagare con assidua e pertinace curiosità dentro tali opere i modi, i sensi, le intenzioni degli autori, e tentare di conoscere da quali fonti emanò tanta superiorità ed eccellenza, e per quali vizj o difetti posteriormente di tanto degradasse. E tali ricerche non farannosi, come in parte si fece da alcuni scrittori nello scorso secolo, ad oggetto di trarne frivoli ridicoli precetti di linee, di forme e d'altre simili inezie; precetti che, fatti sulle opere, sono dalla stessa loro origine dichiarati falsi, perchè siamo certi che gli autori delle opere sulle quali si fecero in appresso i precetti, si erano essi stessi fatti de' precetti sulla natura universale, senza de' quali non sarebbero uscite dai loro ingegni quelle egregie produzioni. Farannosi in vece le dette investigazioni per meglio godere il bello delle opere da chi ama queste professioni del disegno, e da chi le esercita si faranno ad oggetto di migliorar l'arte col conoscere per esse quali diligenze furono usate da que' valentuomini antichi, quali fossero i precetti ch'essi trassero dalla natura, quali finalmente i mezzi con cui la studiarono ed interrogarono con profitto.

Non è pertanto mio proposito di qui indagare e svolgere le teoriche generali che dall'esame delle più famose opere antiche si potrebbero giudicare aver servito di scorta agli autori di quelle; nè tampoco d'investigare in molti componimenti donde principalmente quell'antica perfezione derivi. Sebbene l'importanza della materia e il desiderio di richiamar l'arte alle antiche maniere mi abbiano condotto, senza quasi avvedermene, a consigliare sì fatti studj sulle belle produzioni dell'epoche più nobili dell'arte, il mio intento principale in questo luogo è quello di aggiungere qualche autorità a quanto ho scritto intorno al Cenacolo col riferire alcune osservazioni circa altre opere di Leonardo, nelle quali non solo si scorge a parer mio evidentemente il suo gran sistema d'investigare ne' più semplici argomenti cose del tutto nuove, sempre seguendo la natura, ma si ammira lo straordinario suo ingegno per averle sapute ritrovare leggiadre sempre e mirabili.

Pochi sventuratamente sono i componimenti del nostro autore che si possano offerire all'analisi che proponiamo, e perchè pochi egli stesso ne ha lasciati e perchè alcuni andarono perduti. Io mi limiterò pertanto a parlare di que' due

soli ch' eccitarono anche al suo tempo maggior meraviglia, la battaglia, cioè, d'Anghiari e la sant'Anna colla Vergine in grembo; ai quali mi limito anche più volentieri e per la più nota loro eccellenza, e perchè più facilmente che non degli altri può il lettore averne idea dalle stampe che ne girano.

Ragionando adunque della battaglia, parmi dover prima avvertire essere erronea la comune credenza degli scrittori che il gruppo che ne abbiamo, sia soltanto una parte dell' opera, mentre dal modo con cui il Vasari ne accenna l' argomento e dalla spiegazione che ne daremo, si vedrà che è l' opera intera trattata episodicamente come il soggetto voleva, e come si dovrebbe fare mai sempre, ogni qual volta si rappresentino istorie che esigono un numero straordinario di figure e una gran moltiplicità di azioni.

Sappiamo dalla storia, e il vedemmo nella descrizione del Cenacolo, come Leonardo, allorquando doveva trattare un dato argomento, prima s' informava con ogni accuratezza di tutte quelle cose che dai lati eziandio più lontani potessero a quello appartenere. Per tale investigazione egli stava gran tempo attorno ai suoi soggetti, non risparmiando vigilie nè fatiche; e quando pareagli essere pienamente in possesso del suo tema, allora imaginava nella natura di esso ciò che più al linguaggio dell' arte convenisse, col doppio scopo di un utile sviluppo di passioni o qualità morali, e della mostra di quel bello fisico che meglio rispondesse alle condizioni de' soggetti. Il fatto d' arme che avvenne tra Niccolò Piccinino e i Fiorentini presso Anghiari, era ricco di pittoriche circostanze. Leonardo ne tracciò di suo pugno una vivace descrizione al foglio settantesimoterzo del famoso Codice atlantico; e anche da quella si scorge il suo sistema di tutto raccogliere il vero, il verisimile e il poetico, onde potere scegliere più opportunamente e combinare meglio le circostanze pittoriche, combinando e scegliendo fra la dovizia di moltiplice materia. La detta descrizione, che nelle note ho trascritta (41), somministra di che comporre una ventina di quadri, sebbene un solo ne dovesse Leonardo comporre: ma nel solo ch' ei fece, riunì ed espresse tutto il più importante dell' azione che volea rappresentare.

Egli conosceva troppo bene i limiti dell' arte, e sapeva che non sarebbe giunto giammai ad ottenere buon effetto dall' opera sua, qualora egli avesse voluto rappresentare la battaglia, direi quasi, per intero, come si fa dal più de' pittori in sì fatti argomenti, con gran varietà e numero di gruppi, tutti tali da attirarsi l' attenzione dello spettatore. Imitando in vece con ragion pittorica i poeti che nelle loro battaglie non trattengonsi a lungo a descrivere i movimenti d' un' oste intera, ma descrivono volentieri i certami singolari o di pochi scelti personaggi sui quali cade più viva l' attenzione e l' affetto che non sulle torme sconosciute, pensò Leonardo caratterizzar quella giornata con un solo gruppo al modo seguente.

Dallo stesso scritto di lui si ricava che il forte della battaglia fu tra le squadre a cavallo: che si combattè tutto il giorno con grande ostinazione e con

varia fortuna: che i pedoni anch'essi combatterono con grande animo e tornarono più volte all'attacco: che in fine si diedero i vinti alla fuga, e che ai Fiorentini, dopo lunga indecisione, rimase la vittoria.

Che fece dunque Leonardo onde significare con pochi ma potenti mezzi l'ostinazione terribile della zuffa, l'ambiguità dell'evento, l'evento stesso vicino a mostrarsi, la ferocia de' combattenti a piedi e a cavallo, e finalmente la fuga de' vinti?

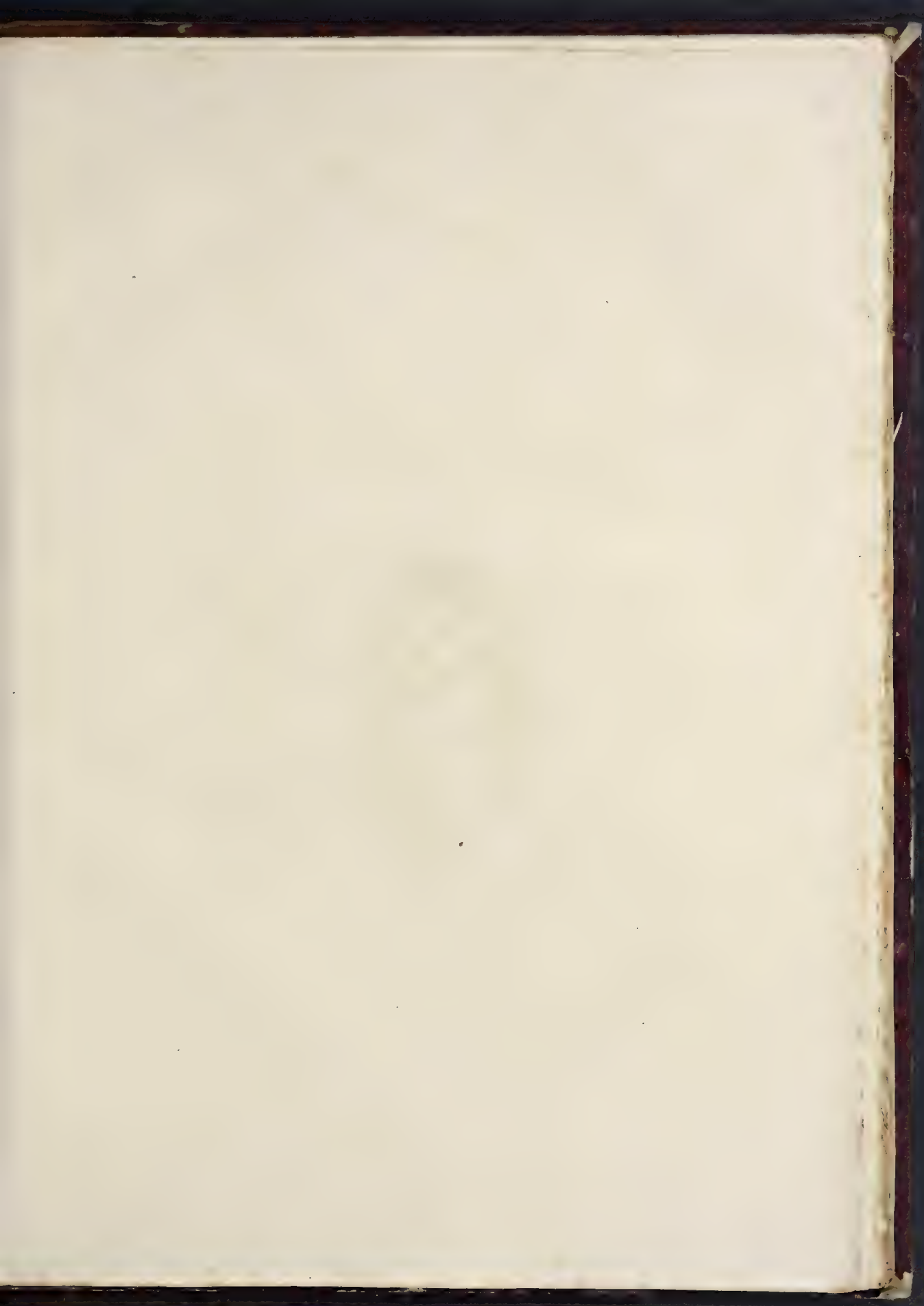
Ei compilò tutto questo in sole sette figure, quattro principali e tre accessorie. Le quattro principali sono a cavallo, perchè la cavalleria decise in quel giorno dell'esito della mischia. Se ne veggono due per ognuno de' partiti, e combattonsi una bandiera, il riportar la quale sull'inimico è il noto segnale della vittoria. Ma anche di queste quattro principali figure due soli cavalieri primeggiano, l'uno de' quali già posto in fuga si porterebbe la sua insegna, se sopraggiunto dall'avversario non fosse costretto di arrestare all'istante sè e il cavallo, sforzandosi d'impedire che l'insegna gli venga tolta di mano. Ma il suo sforzo è vano, e il nemico già tiene d'ambe le mani l'asta dell'insegna per sì fatto modo che poco più potrà quel primo sostenerla. L'esito dello scontro è imminente a danno del fuggitivo; ma ecco sopraggiungere un altro cavaliere a recargli soccorso. Il furore medesimo accende il cavaliere e il cavallo: questo anzi si slancia con impeto ferocissimo, e incrociando le proprie colle gambe del cavallo nemico, il morde nel petto fieramente e quasi lo arresta; ingegnosissimo avvedimento dell'artefice onde sospendere la furia della fuga ed arrestare, son per dire, l'azione per farne spettacolo. Il cavaliere intanto alza furibondo una daga e minaccia con quella le mani con cui il nemico si sforza di strappare lo stendardo a quell'altro che sta quasi per cederlo. Il suo colpo metterà nuovamente in forse la pugna, se non che è reso vano dal quarto cavaliere il quale, arrivando con non minore rapidità e ferocia, rompe quella breve sospensione, ed è evidente che al finir dell'azione, cioè un istante dopo il momento rappresentato, il fuggitivo avrà perduta la sua insegna ad onta dell'avuto soccorso, e la vittoria rimarrà coll'insegna all'assalitore.

Mentre intanto si disputa la bandiera dai quattro animosi cavalieri con moti fierissimi ed estremi, i fanti, cui sembra che l'ira abbia fatti dimentichi del rischio d'esser pesti dalla cavalleria, spinti dall'estrema esacerbazione dell'animo, con pari forza, sebbene con minor gloria, si disputan la vita. Quest'odio e questo furore scorgesi espresso nel gruppo secondario che si vede fra le gambe dei cavalli. Un pedone, cui riuscì d'afferrar per le chiome il suo avversario, cade avviticchiato con esso e si sforza di dargli morte con un pugnale. Il caduto, sebbene prossimo al morire, sembra ancora minacciare il soprastante nemico; e questi, sebben prossimo a vincere, mostra all'aspetto aver ancora l'anima ingombra dallo spavento del presente e de' futuri pericoli. Rimaneva a rappresentare

la fuga: ecco un altro pedone che coprendosi collo scudo si sottrae al furore de' cavalli, e lascia la guerra, tenero più della vita che della gloria. Egli così carpone tenta allontanarsi dal luogo periglioso della pugna, cui si volge guatando spaventato ed incerto ancora del suo destino.

Ecco come in un semplice episodio seppe Leonardo, con vera ragion pittorica, epilogare i principali avvenimenti di quella grande giornata. Quanto abbiamo qui descritto vedesi nella stampa che l'Edelink trasse da un disegno che il Rubens fece di quest' opera, trasfigurandola alla sua maniera caricata e licenziosa; può anche vedersi in un altro disegno che fu pubblicato nell' Etruria Pittrice. Ma l' una e l' altra di queste stampe, la prima per l' esagerazione e la caricatura, la seconda per la freddezza e la meschinità sono male adatte a darci buon saggio dell' opera di Leonardo; solo si debbono guardare per conoscere la composizione e l' invenzione delle attitudini, di che facciam soggetto nelle presenti osservazioni. Le varie altre circostanze notate nello scritto di Leonardo e che potean essere contemporanee all'azione principale, saranno state rappresentate in gran distanza con figure diminuite notabilmente dalla prospettiva (42).

Io non dubito altresì che nell' opera originale, quella strana varietà d' armi delle quali gli attori di questo mirabile quadro eran vestiti, avrà espresso le squadre principali ch' ebber parte nell' azione. Fors' anche ne' quattro cavalieri saranno stati rappresentati i quattro più illustri condottieri di quell' impresa, de' quali non saran mancati i ritratti (43). Ma sian pure ideali non istorici i personaggi di quest' opera, egli è certo che Leonardo, per mezzo dell' armi, delle insegne, degli stemmi e delle altre cose accessorie, avrà distinto o le famiglie loro per lo più note ed illustri, o gli stati pei quali combattevano. Nell' armatura in fatti del capo di colui dei quattro cavalieri che sta per perdere l' insegna, anche dalla stampa tratta dall' ammanierato disegno del Rubens, si vede una coda di serpe, che forse è parte dello stemma di Filippo Maria Visconti che perdè quella giornata. Le alterazioni capricciose con cui ci fu tramandata quest' opera, sono cagione che poco si possa trarre dal resto degli accessorj, intorno ai quali sarebbero in oltre necessarie più minute e diligenti ricerche al presente mio scopo inopportune.

Nè ci si debbe opporre che di quanto io qui accennai intorno alla corrispondenza che la rappresentazione di questa istoria sembra avere coi fatti avvenuti secondo che Leonardo ne fu informato, non ci si debbe, dico, opporre che nulla si trovi nel Vasari che diede per altro una vivissima descrizione di questa dipintura. Chiunque ha in pratica il suo libro, avrà sovente avuto occasione di vedere ch' egli d' altro non si curava se non che di riportare ciò che l' arte dimostra anche al volgo, dilettando con uno stile che con molta naturalezza adattava al soggetto del suo dire. Ma avrà similmente veduto

ch' egli non si prendea pensiero d' investigare nelle opere quei sensi reconditi che i primi più gravi maestri non trascurarono mai di porre nelle loro invenzioni. Da ciò nacque che tante opere insigni sono descritte dal Vasari con bei modi, a dir vero, e con vivace ed evidente dicitura, ma nel resto leggerissimamente, e, ciò ch' è peggio, talora con tanta disparità dal vero, che allorchè vedonsi talune delle opere descritte da lui, non si crederebbe ch' ei d' esse ragioni. E se sì fatta negligenza usò nelle cose più note e famose di Raffaello, come ognuno può vedere, non è meraviglia s' egli fu trascurato nell' indagare la ragion vera di un' opera al suo tempo perduta, o di cui appena esistevano alcuni frammenti dispersi, contento d' altronde di descriverla con brio e vivacità.

Dal fin qui detto parmi intanto si possa conchiudere essere veramente nuovo e bellissimo l' artifizio con cui Leonardo raccolse in un solo poetico episodio, e figurò i casi varj d' un complicato fatto d' arme in modo da tener viva l' attenzione, sospeso piacevolmente l' animo, occupato con forza il pensiero, ed esprimendo al suo solito molto più che non espone.

Ma vediamo ormai con quale industria la mente divina del nostro pittore trovò nobilissima invenzione in argomento per sè volgarissimo. Debb' egli fare una Nostra Donna col putto e la madre sant' Anna. Egli pose la sua sant' Anna a sedere in un paese amenissimo, e sulle ginocchia di lei fece Maria che tiene il divino infante il quale scherza con un agnelletto. Ecco ciò che si vede da ogni occhio volgare; ma chi non vede più oltre, vedrà collo stesso affetto un quadro del Vinci ed uno di Pietro da Cortona o d' altro mediocre ed ammanierato moderno. Ben altro è il concetto del nostro pittore, e possiamo agevolmente persuadercene, se osserveremo attentamente lo schizzo qui unito, imitato dalla prima idea ch' ei pose in carta, di questo soggetto.

Il putto volgesi verso l' agnello: la Vergine sembra sforzarsi di distornelo: sant' Anna in vece, stendendo la destra dietro le spalle della figlia e la sinistra dietro l' agnello, pare compiacersi che il putto divino si accosti all' agnello, e tenta impedire che la Vergine ne lo allontani. Ora chi crederebbe che questo semplice gruppo che superficialmente considerato non rappresenta che un giuoco puerile e uno scherzo famigliare, se più profondamente si osservi, rinchiude l' artificioso concetto di una sublime e delicata invenzione? Non è già qui l' agnello il consueto seguace del Batista, nè v' è qui il Batista bambino, checchè si dica dal negligente Vasari, indótto precisamente in errore dall' agnello: esso è qui soltanto siccome simbolo di vittima, antichissimo simbolo, ricevuto in ogni tempo e soprattutto adottato dalla Scrittura. Il divino infante si mostra desideroso di prenderlo, con che viene espressa la di lui brama di farsi vittima per l' umana salute e di consumare presto il sacrifizio per cui fu spedito in terra dal Padre celeste. La Vergine tenta di

allontanarlo da sì fatto progetto, non le reggendo il cuore di vedere sacrificato il proprio figliuolo. La madre di lei, che con la mente profetica vede salvarsi l'uman genere col sacrifizio del divino nipote, sembra compiacere al di lui desiderio e consigliare alla Vergine di conformarsi all'eterna disposizione del cielo. Rimaneva a rappresentare in qualche modo lo stato verginale di Maria; e l'arguto Leonardo ottenne a mio parere l'intento, ponendola in grembo alla madre al modo come stanno amorosamente le figlie d'innocente costume, prima che la mistura cogli uomini tolga loro quel brio ingenuo e l'abito a facili e pubbliche dimostrazioni di tenerezza (44).

Tale è il componimento secondo la mente di Leonardo, e ne sia prova il sonetto che può leggersi nelle note (45), fatto su tale argomento da Girolamo Casio de' Medici, nel qual sonetto in rozzi e ridicoli versi l'alta invenzione ed il concetto sublime di Leonardo leggesi espresso a chiarissime note. Nè si giudichi già doversi tale spiegazione ad un poetico grillo del Casio anzi che alla mente di Leonardo, indagatrice di nuove, sottili e leggiadre cose. La fantasia del Casio non poteva tant' alto salire, come tutte le sue composizioni il dimostrano: bensì potè una sua scrittura, sebbene meschina nello stile e negli altri modi tutti dell' arte, acquistar luce ed importanza per averci conservato un pensiere di Leonardo, degno di migliore autorità, ma che pure di qualche autorità avea d'uopo. Come poi al Casio giungesse la notizia della recondita idea del Vinci in quest' opera, facilmente si dimostra dall' aver esso conversato, se non con Leonardo stesso, certamente col valente nostro Boltraffio, suo discepolo de' migliori, il quale nella sua bella tavola di Bologna che ora conservasi nella galleria reale, ritrasse il Casio con tanta naturalezza, che appena il suo gran maestro l'avrebbe potuto far meglio.

Dalla nuova spiegazione di questo vago componimento si potrà anche intendere come spesso nelle tavole della scuola nostra antica si vegga Cristo bambino scherzar coll' agnello ed abbracciarlo, volgendosi con un sorriso dolcissimo alla Vergine o allo spettatore, come si può osservare in opere di Bernardino e d'Aurelio Luini, di Gaudenzio da Varallo e d'altri che imitarono la maniera o le idee di Leonardo, e ne copiaron talora quadri o cartoni (46). Così quel grazioso putto che sorride tanto gentilmente, abbracciando un agnello, opera nota di mano di Bernardino, da chi ha in pratica il fare del Vinci, si crederà anch' esso derivato da un suo cartone o disegno, e comunque tradotto sovente in un san Giovannino, fu probabilmente ideato per un Salvatore che, stringendosi con tenerezza al seno l'agnellino, dimostra quell' ardente desiderio di farsi vittima per la salute del mondo, desiderio che il Paciolo il quale conversava assiduamente col Vinci, trovò simboleggiato, come vedemmo, anche nel Cenacolo.

Sebbene poi non si accordi interamente coll' esposto il componimento dello stesso soggetto che dipinse il Salaino, e l' altro cominciato da Leonardo per Francesco re di Francia, non si dee credere che Leonardo abbia quivi abbandonata l' alta invenzione che vedemmo conservataci dai rozzi versi del Casio. Anzi con quel suo cercar sempre nuove cose, dopo aver fatto probabilmente sullo schizzo che qui presentiamo, il primo cartone che fece maravigliare tutta Firenze, ne tentò un altro sugli stessi principj (che servì poi per l' opera del Salaino e per la sua di Parigi), nel quale mirò ad esprimere un momento posteriore all' ideato nella prima composizione. Parve forse a Leonardo di aver fatto qualche cosa di non analogo al divino carattere di Maria nel darle un atto col quale tenta impedire che il suo figlio si accosti all' agnello, o sia si faccia vittima a redenzione degli uomini. Questa ritrosía all' eterno decreto dello sposo celeste non gli sembrò accordarsi coll' umiltà che la Scrittura attribuisce all' ancella di Dio. Raffinando adunque il suo componimento dietro questo principio e facendol di nuovo, rappresentò Maria già persuasa dalla madre in atto di permettere al figlio che prenda ed abbracci a suo talento l' agnello. Sant'Anna mostra con un sorriso celeste la compiacenza a un tempo, la beatitudine e la gloria d' esser madre della divina famiglia, e di antivedere oprarsi dal figlio di Dio la salute dell' uman genere. Il putto si volge sorridendo alla madre, in atto quasi di godere del suo trionfo, e di consolarla al tempo istesso dell' affanno che le cagionerà il proprio sacrifizio. La madre in fine guardandolo con una dolcezza ed una soavità che a Leonardo solo fu dato d' imitare, sebben muova nelle labbra un modesto angelico sorriso di tenero compiacimento, mostra negli occhi alquanto socchiusi e in un lieve elevamento e gonfiamento delle palpebre inferiori, che il di lei cuore non è tranquillo, e che la gloria d' esser madre del Salvatore non la fa dimentica che la grand' opera della salvazione si farà col sanguinoso sacrifizio dell' unico suo figlio.

Coloro ai quali può per avventura sembrare che tale interpretazione superi il concetto del Vinci, leggano queste cose in presenza del quadro dipinto dal Salaino (47), che si conserva nella sagrestia di san Celso, e si persuaderanno facilmente che, fatte appena le dette osservazioni, non v'è bisogno alcuno dell' autorità del Casio e molto meno della mia per trovarle conformi al modo di pensare e di operare di Leonardo, secondo ciò che gli storici tutti ne scrissero, ed egli stesso provò nelle poche sue opere.

Così nel Cenacolo, nella battaglia d'Anghiari e nel quadro della sant'Anna abbiamo tre diversi esempj, non solo di tre stili differenti, convenientissimi ciascuno al relativo soggetto, ma di tre modi d' invenzione singolarissimi, e tali che appena se ne trovano di simili nelle storie de' più famosi tra i greci artefici. E s' io non erro, parmi che in ognuno di questi tre quadri la ragion dell' arte sia portata a quel colmo, oltre il quale la filosofia non ha più che

desiderare: e se si porrà mente alle infinite considerazioni che debbe aver costato all'autore il tenere un tal nuovo modo nelle opere sue, si avrà una chiara ragione della lentezza con cui le conduceva, e del piccolo numero che potè darne all'ammirazione della posterità.

DELLA ECCELLENZA DI LEONARDO.

Sorgono di quando in quando uomini di sì mirabile tempra d'ingegno, che mentre ci consolano dimostrandoci a qual sublime meta di perfezione può l'uomo aspirare, ci umiliano da poi e quasi ci avviliscono col farci sentire quanta distanza ci divide da loro. Il tentare di conoscere, almeno in parte, le cause per le quali da taluni si sale ad eccellenza meravigliosa in qualsivoglia facoltà, è sempre utile per chi corre la stessa strada con quelli, e ci serve di scuola onde fuggire ciò che nuoce e seguire ciò che giova al perfezionamento di quanto si pone per fine delle nostre ricerche e fatiche. L'esperienza, a dir vero, dimostra sovente che ad onta della parità de' mezzi un ingegno progredisce più rapidamente d'un altro, e che talora un mezzo che a tale ingegno è di grande utilità, non reca a tal altro lo stesso beneficio. Pure esaminati, per quanto dal basso si può dell'alto giudicare, i mezzi impiegati da grandi uomini specialmente antichi onde emergere eccellenti e mirabili, chi è giudizioso e discreto, a forza di comparazioni e di ripetuto esame, può benissimo scernere di quali de' detti mezzi possa giovarsi e di quali disperare; e in ogni modo, se lo sprona amor di bene e di gloria vera, guadagnerà sempre più dal riguardare alle vie antiche degli ottimi che non dal batter l'orme o seguir la voce de' mediocri di ogni tempo, ed anche di que' buoni la cui grandezza non è per anco sanzionata dal voto imparziale de' posteri.

Mosso da queste ragioni io avrei pur voluto dar qualche solenne fine a questi miei scritti coll'esaminare le cause della eccellenza a cui salì Leonardo; ma intimorito dalla grandezza del tema, anzi che trattarlo, più volentieri mi risolvo di consigliarlo siccome utile materia delle meditazioni degli artisti non digiuni di sana filosofia. Non ostante a forza di scorrere col pensiero più e più volte intorno a sì fatto nobilissimo argomento, comechè sterile del tutto mi trovassi di nuove e degne osservazioni, pure alcune ne ho tracciate che, quantunque ovvie e triviali, credo non essere del tutto inutili, e però mi fo ardito di esporle. Il lettore indulgente, avuto riguardo al mio buon volere, avrà a grado il nuovo tema, e fatto chiaro del vantaggio che se ne può trarre, avendo buon ingegno, lo coltiverà meglio ch'io non posso, e ne caverà frutto migliore ch'io non vaglio ad offerirgli.

Innanzi però che più m'innoltri, mi è d'uopo avvertire che io non entro affatto a ricercare in che o quanto fosse Leonardo eccellente; nè è mio pensiero

l' indagare la sublime natura del suo ingegno; ma solo io voglio dire di alcune cose che credo abbian contribuito a perfezionarlo, sviluppandolo più felicemente e rendendolo fecondo di più nobili produzioni. E come nelle indagini di questo genere, primo mio scopo è sempre il trarre da quell' antica luce qualche riverbero che rischiari la incerta strada che al dì d' oggi si va tentando, all' osservazione di tali cause aggiungerò in comparazione un cenno di quelle che mancano o esistono anche al presente. Per tal modo si potrà vedere se il decadimento, l' imperfezione e il poco finora raddrizzamento dell' arte caduta sia colpa tutta nostra o lo sia de' tempi e delle circostanze nostre; o pure quanta parte di colpa appartenga ai tempi, quanta alle circostanze, quanta a noi stessi.

Per venir dunque al proposito nostro, piacemi prima volgere lo sguardo all' epoca nella quale apparve questo privilegiato intelletto, e il veggo nascere nel bel mezzo del secolo decimoquinto, per l' appunto allorchè gli animi e gl' ingegni italiani conservavano ancora la veemenza delle grandi passioni della non antica barbarie, e tutta la gentilezza e il fiore d' una civiltà già matura: utilissima non rinnovabile combinazione di tempi, e sola vera epoca in cui quelle arti del bello che han d' uopo di molto sussidio meccanico, si portano alla perfezione. Lascio ai profondi politici l' investigare se sia di più vantaggio alla gloria italiana la tanto disputata unità di governo, o se più s' accordi a paese sì vario d' uomini, d' ingegni e di costumi quella moltiplicità e varietà di ordini civili che si è veduta ne' secoli migliori dopo la caduta dell' imperio (48). Certa cosa è che chiunque mirerà colla luce della storia il quadro delle corti e delle città libere italiane del secolo decimoquinto, è d' uopo asserisca che la quantità degl' ingegni distinti in Italia non è dovuta al cielo soltanto ed al suolo, ma anche agli ordini politici ed alle civili istituzioni, poichè la copia che allora se ne vide, fu maggiore che in ogni età posteriore. Ma sia comunque si voglia, in quel beato tempo passò Leonardo la sua giovinezza, ed ebbe oltre a ciò a singolare fortuna di vantare una patria qual era Firenze che già dominava l' Italia colla lingua, che sola delle città grandi di questa provincia conservava la sua libertà, e che sostenea la sua grandezza con opere d' arte meravigliose pubbliche e private, alle quali consacrava una opulenza ch' era il frutto delle arti pacifiche del commercio e dell' agricoltura. In Firenze ai primi anni di Leonardo, salvo non molte opere, erasi di già fatto quanto anche al presente vi si conserva di più bello: la torre di Giotto, la cupola del Brunellesco, le porte del Ghiberti e le pitture di Masaccio eran tali moderni esempj, che Roma stessa, non che altra città europea, non ne dava di simili. In breve quella vera Atene dell' Italia vantava allora maggior numero di nobili artefici che non ne avesse forse tutto insieme il rimanente d' Europa. E quella vita, quel moto, quella concorrenza di molte città, per cui ognuna tentava di emular di grandezza e bellezza d' opere la vicina; il continuo ricco e sodo fabbricare de' poderosi cittadini; l' amore di

lasciare delle memorie di sè, diretto ad ergere utili edifizj pubblici; le lettere largamente favorite; la nuova rivoluzione dell'invenzione della stampa e dell'incisione, tutto in somma a quel tempo era una chiamata ad un ingegno alto e perspicacissimo, qual era quello di Leonardo, ad ottenere fama e gloria, e superare i tanti nomi già illustri ed onorati a quel secolo. E queste circostanze eminentemente grandi in Toscana furono di tanta potenza ad accender gli animi ed a spingere le menti a nobili e gentili imprese, che quella terra felice diede in pochi anni uomini grandissimi, non pure nelle arti del disegno, ma nelle lettere, nella politica, nella guerra e fin anche nella nautica, imponendo al nuovo mondo il nome d'un suo cittadino.

Certo se circostanze simili fossero assolutamente necessarie onde pervenire a qualche eccellenza, non ce ne rimarrebbe oggi speranza alcuna ragionevole. Sebbene però siamo lontani dal poter noverare tali vanti che bilancino la perdita di quelle tante antiche glorie, ciò non ostante il presente secolo per alcune felici combinazioni ha molti vantaggi che i due scorsi non ebbero.

Ma grazia non minore della indicata di tempo e di patria fu per Leonardo l'aver avuto a maestro nell'infanzia un valentuomo qual era il Verocchio, versato in tutte le arti, buon pratico e non volgare teorico. E a dir vero di sì fatti maestri s'è perduto il seme da gran tempo, e quelli fra' pittori viventi che si distinguono dalla plebe degli artefici, tutti hanno dovuto disimparare nella età seconda quanto nella prima impararono. Lagnavasi Raffaello di aver avuto il Perugino a maestro: che dovremmo dir noi, quando guardiamo le scuole che finirono collo scorso secolo? E se fu di gran giovamento a Leonardo l'aver avuta la disciplina del buon Verocchio, non gli fu meno utile il liberarsene presto, e presto attendere da sè allo studio della natura; con che ottenne quella originalità che a Raffaello costò fatiche maggiori per la forte radice che in lui avea posto la maniera del Perugino.

Grande impulso a sforzi d'ingegno straordinarj fu parimente al tempo di Leonardo la stima in cui gli artefici del disegno eran tenuti, solendosi ad essi affidare ogni impresa che paresse esigere acutezza di mente e nobiltà d'artificio. Così tutti i grandissimi artefici ebbero occasione di trattare tutte le arti, e portarono in ognuna le forze di tutte; potente cagione di eccellenza che spesso si travede come un ostacolo. Ai tempi nostri le arti divise zoppicano, e nelle opere composte di più arti si vede spesso in lite un'arte coll'altra, come avviene negli edifizj oppressi dalle statue, nelle pitture storpiate dagli ordini architettonici, o a vicenda negli ordini architettonici barbaramente tagliati da stravaganti pitture.

Impulso maggiore dovette poi essere al secolo del Vinci la memoria recente degli onori concessi agli artefici del disegno, e il rispetto serbato fin anche alle ossa loro. Lorenzo il Magnifico chiese agli Spoletani le ceneri di Fra

Filippo ed il rifiuto che n' ebbe, fece onore a Lorenzo, agli Spoletani e alla memoria del pittore (49). Il Brunellesco, il Ghiberti ed altri tennero il supremo magistrato in Firenze, come il tennero Francesco di Giorgio, ed Ambrogio Lorenzetti in Siena ed altri varj altrove, solo per essere stati rari ed eccellenti nelle arti del disegno. Questo genere di onori andò presto fuori d'uso, e se si legge di qualche luminosa giustizia resa al merito ne' tempi posteriori, non son da confondere con quelle antiche onorificenze decretate da città libere i compensi talora straordinarj con cui, in ispecie ne' due scorsi secoli, molti sovrani a capriccio o per grazia premiarono nell' artefice piuttosto un favorito che il valore dell' arte. Nel seicento si profusero titoli, collane e cavalierati a molti pittori di cui ora si disprezzano le opere: nulla di simile ottennero nè il Buonarroti nè il Sanzio nè il Vinci, che furon pure anche vivendo tenuti in altissima stima. L' opinione intorno a tai cose cangia secondo i costumi ed i tempi, e negli uomini individui secondo gli animi, i caratteri, gli abiti giovanili e finalmente secondo l' alta o bassa nazione e condizione. Ad ogni modo il vero compenso dell' artefice di sano ed alto pensare sta nella considerazione e nel conto in cui è tenuto, non ne' premj e negli onori. È bensì vero che quando la considerazione non è universale d' una città, ma viene da uno o da pochi, non è da valutarsi se è disgiunta da premj e da onorificenze; il che ne' governi monarchici si vede. Anche in ciò pertanto il nostro secolo ha subìto un' utile rivoluzione, e da qualche tempo è cresciuta l' opinione dell' arte e migliorata in qualche maniera la condizione dell' artefice distinto.

Nè minor ventura ebbe Leonardo nel trovare in Lodovico il Moro un signore magnanimo che conosceva l' altezza del suo ingegno e che premiava larghissimamente le varie opere in che lo andava occupando. Francesco I, splendidissimo principe, interrogò già Benvenuto Cellini s' era maggior sorte quella d'un grande artefice in trovare un re magnanimo che gli desse grandi occasioni di operare, o pure quella di un re in trovare un artefice che degnamente rispondesse alle sue mire grandi e generose. Il Cellini rispose, come dovea, maggiore essere quella dell' artefice: il re che senza riguardi potea sciorre la quistione a suo modo, voleva altrimenti, e conchiuse essere per lo meno pari fortuna. Se pertanto è pari fortuna per un principe il trovare un grande artefice, e per questo il trovare un re di grande e liberale animo, egli è certo che grave è la colpa d' entrambi, quando l' uno trascura l' occasione d' impiegare a favore dei buoni artefici la sua potenza, l' altro in propria gloria e del principe e della patria il suo ingegno.

Utile grande ebbe anche Leonardo non solo dai comodi largamente fattigli dal principe, ma dalla onesta libertà di che pare godesse nella corte, e dalla confidenza di che il principe il facea degno. L'indipendenza della vita, allorchè si accompagna in onesto ed alto animo all' amore della vera gloria, è madre

di quanto l'umano ingegno genera di bello. Le opere degl'ingegni migliori liberamente composte sono quelle che più fanno d'onore a loro, e che danno una più sublime idea dell'umana potenza morale. Il Petrarca compose liberamente in varj tempi ed a capriccio il suo canzoniere, e da quello ha la sua gran fama, mentre il poema dell'*Affrica* da lui fatto con tanto sforzo, quantunque coronato, è rimasto senza lettori. Il Caro volle esercitarsi liberamente negli endecasillabi, e ne fece non solo la miglior opera sua, ma la miglior traduzione che la lingua italiana vanti dell'Eneide. Il Tasso fe' l'*Aminta* allo stesso modo. De' pittori Fra Filippo, chiuso nel palazzo di Cosmo e lontano dalle sue pratiche amorose, non è capace di nulla: libero, eccita la meraviglia de' suoi contemporanei colla gentilezza e ricchezza delle sue opere. E lo stesso avvenne d'altri varj, come ognuno nella storia delle arti belle può osservare. Però que' potenti che a compenso de' comodi che compartiscono ad onorati e buoni artefici, li privano della loro libertà sopraccaricandoli di obblighi e doveri con limiti di tempo, di mezzi e d'altro, inceppan loro gl'ingegni e li privano di quel primo quasi elemento dell'arte, senza il quale essa o rimansi infeconda, o produce frutti men nobili e talora indegni del suolo ove nacquero.

Ma la più potente cagione, a parer mio, del mirabile sviluppo dell'ingegno di Leonardo fu il suo sistema di studio e quel suo interrogare direttamente e da sè la natura universale. Questo fu il vero segreto della sua condotta pittorica, segreto che è in mano di ognuno, ma che tuttavia da pochissimi è praticato (50). Per tal mezzo da lui adoprato tutta la vita sua, egli fece nella imitazione del disegno ciò che Dante nella imitazione poetica, e come Dante fu scorta al Petrarca, così si può, cred'io, dire che Leonardo mostrasse il cammino a Raffaello. Entrambi fissi del continuo nelle opere di natura, ne seguirono le tracce, investigandone gli arcani i più reconditi: da ciò avvenne che nelle loro imitazioni si riconosce impressa un'evidenza sì individuale all'oggetto rappresentato, che più oltre non rimane a desiderare. E con questo studio universale ed assiduo, ingrandito lo stile, e fatti signori dell'arte intera, pervennero ad aggiungere nuove regioni all'imperio della fantasia: perciò le cose più nuove ed ardite portano in questi autori un marchio di verità che quanto in somma per essi s'imita, sempre si direbbe preso direttamente dal vero, quantunque sia spesso imitato dall'idea. Ciò provasi facilmente in Dante colle scene di Farinata, di Pier dalle Vigne, del conte Ugolino, di Sordello e di san Pietro; ed in Leonardo col mostro della rotella, colla Medusa, colle teste di Cristo, di sant'Anna, della Vergine; e in generale con tutte l'espressioni nuove delle sue figure in natura momentanee e fuggitive, e dall'arte sua divina a comun meraviglia arrestate nelle sue tavole e ne' suoi disegni. Le fantasie continuamente esercitate sul vero universale, ed arricchite dalle imagini infinite sotto le quali il vero si presenta e si combina, hanno un vantaggio

tutto loro come nel trovare invenzioni sempre vere, nuove e profonde, così in una facile e feconda inspirazione e furore, da che nascono sovente cose superiori alla forza ordinaria di chi le produce. Ciò non avviene mai all' imitatore la cui fantasia fu arricchita soltanto dai frutti dell' arte, i quali frutti non debbono dai veri ingegni essere assaggiati, se non per vedere qual via da altri si tenne nello investigar la natura e nell' imitarla. Così i poeti anteriori all' autore della Divina Commedia, che cantavano cose amorose, scrissero con affettazione in uno stile ricercato cose affatto lontane dalla natura, facendosi belli de' raffinamenti coi quali più lindamente rappresentavano ed ornavano concetti già sovente ripetuti. Dante in vece, ricco la mente ed il cuore degli studj naturali, ridendosi de' suoi predecessori e coetanei, definiva il suo nuovo metodo, dicendo: *Io mi son un che, quando Amore spira, noto*; *ed a quel modo Che detta dentro, vo significando.* E ciò che fece nelle rime d' amore, il fece anche nel suo gran poema, *Al quale*, com' egli si espresse, *han posto mano e cielo e terra*, ch' è quanto a dire la natura universale di cui fu sì fortunato investigatore. Nè Leonardo nell' arte respettiva faceva altrimenti, e come prima che Dante *traesse fuora le nuove rime*, non parve avere compiuta la sua forma la poesia italiana, similmente prima che Leonardo desse luce agli altri col suo stile, mancava ancor molto alla gloria dell' italiana pittura.

Se pertanto l' arte presente in vano desidererebbe i sussidj ch' ebbe Leonardo dal tempo in che nacque e dalla terra che gli fu patria, e se è rara ventura d' un artefice anche distinto il trovare grandi occasioni di operare, e larghezza di premj e di comodi, lo studio diretto ed universale della natura che, a quanto vedemmo, fu la vera e speciale causa dell' eccellenza da lui conseguita, è aperto tuttavia ad ognuno come al suo tempo; e qui è mera colpa nostra se non ne approfittiamo, e più se il trascuriamo del tutto. È bensì vero che ai tempi nostri non è da sperarsi l' esempio naturale dell' esterno sviluppo di quelle generose e violente passioni che la mollezza ed affettazione de' nostri modi e costumi ha tolto affatto dal mondo; ma oltre che rimane ancora molto da osservare intorno a ciò nelle persone volgari, l'arte ha tanta estensione, e col mezzo dell' analogia aumenta di tanto le proprie forze, che non possiamo dire che molta sia la differenza del costume pubblico tra il nostro secolo e il decimoquinto. Ben è sommo il divario tra le belle età greche e le moderne, e però la perfezione che in allora si ottenne, non fu mai vinta da poi, e appena fu agguagliata da poche opere di pochissimi artefici.

Viste le cagioni, a mio credere, principali della eccellenza di Leonardo, increscerà a molti che in piccol numero d' opere ei l' abbia voluto ai posteri dimostrare. Ma se si riguarda, come altrove feci osservare, all' importanza e grandezza delle sue opere maggiori, parmi si possa abbastanza scusare la di lui parsimonia e quella quasi ritrosia ad operare, in lui nata dal vedere tropp' alto

nell' arte. Se osserverassi poi che il tempo che questo sommo ingegno non dava alle opere, era sacro alla meditazione ed all' insegnamento; se si rifletterà che d' ogni arte e scienza da lui professata egli scrisse trattati a comune beneficio, saremo costretti ad unire all' ammirazione un' infinita riconoscenza.

E se per tutti gli artefici del mondo gli è dovuto un tal sentimento, parmi che in particolar modo gli si debba dalla Scuola milanese. Milano, sua patria di adozione, dopo l' impareggiabile Firenze, vantava forse, quand' ei ci venne, i più dotti e pratici artefici d' Italia. Il Civerchio e Bernardo Zenale nella prospettiva e nelle meccaniche, Bramante il vecchio nell' architettura, Michelino negli animali e nelle bizzarre composizioni, il Troso e lo Scoto ne' rabeschi, il Butinone, il Foppa, il Vaprio, i due Bevilacqui, Giovanni da Valle ed altri nelle altre parti dell' arte, tutti vantavano qualche particolare eccellenza. Leonardo raccolse prontamente in sè solo que' pregi sparsi che anche isolati bastavano alla gloria di ciascheduno, e unendo a quelli la dottrina e la pratica di altre facoltà, e il tutto illustrando colla nuova luce della filosofia, si rese tale maestro che gli antichi e i contemporanei fe' ben tosto dimenticare. Per sì fatto istitutore prese nuova forma la Scuola milanese, ed alla profondità della scienza ed alla ferace pratica fu congiunta l' amenità dell' erudizione e delle altre liberali discipline. I precetti di varie arti furono consegnati a varj trattati che il tempo ci ha tolti. La poesia divenne compagna del disegno, ed emuli di Leonardo poeta furono Bramante al suo tempo (51); poco da poi Gaudenzio da Varallo e Bernardino Luino; nella età seguente i figli del Luino, il Lomazzo e Girolamo Figino; più tardi il Cerano, e fino all' età nostra altri degli accademici nostri è dicitor di rime all' improvviso, altri, imitando Giovenale, detta belli e gravi sermoni. Ed in ogni tempo da quella bell' epoca in poi, allorchè l' arte che per varie vicende si andava perdendo, si richiamava a qualche nuova gloria, sempre lo spirito di Leonardo pareva assistesse a quelle utili riforme. Il principio del secolo decimosesto fu sostenuto da' suoi insegnamenti confermati da recenti gloriosi esempj; e molte belle opere di quel tempo, fra le quali varie che non si sa da qual mano siano uscite, tengono della sua maniera e sono evidentemente figlie de' suoi precetti. Al declinare di quel secolo stesso l' arte si rianimò in Ambrogio Figino coi precetti del Lomazzo che per la parte migliore si possono dire ereditati da Leonardo. Al cominciare del secolo seguente l' Accademia ambrosiana si sosteneva e s' istruiva colle molte opere del Vinci; e il Cerano, sebbene con diversa fortuna, parve rinnovare l' antica scuola colla pratica e coll' insegnamento di tutti i varj rami dell' arte. Così Daniello Crespi, di cui la fama è minore del merito, trasse da Leonardo la gravità delle sue figure senili, e Giulio Cesare Procaccino i sorrisi e la letizia de' suoi angeli e de' suoi putti. Finalmente, dopo una lunga età, il nostro Appiani, restitutore della perduta eleganza della nostra Scuola, attinse nella sua prima

gioventù alle stesse fonti, ora copiando con diligenza i disegni di Leonardo che conservavansi nella Biblioteca ambrosiana, ora imitando i discepoli di quel grand'uomo, fra i quali, più ch'altri, Bernardino Luino. E per tal mezzo senza scorta di maestro di vaglia, guidato dalla sola felice natura dell'ingegno giunse ad ottenere quella elegante facilità e gentilezza di stile che lo caratterizza, e di che sono ottimi saggi, per tacer d'altri, le sue pitture di san Celso, e ultimamente quelle del Palazzo reale.

Mi si darebbe qui campo di lodare varj altri de' nostri artefici che onorano la patria e sostengono la gloria dell'Accademia milanese, sebbene in professioni nelle quali minore è l'influenza del nostro antico precettore. Ma il vanto ch'essi mi permettono della loro amicizia, mi toglie il piacere di nominarli, non volendo io che all'amore che ad essi io porto, venga forse attribuita la lode che al vero loro merito s'appartiene. Li nomineranno però in mia vece i peristilj, gli archi, le porte, le sale, gli ornamenti e le stampe di lor mano o disegno, nelle quali cose tutte si emula e si rinnuova il magistero de' buoni antichi, e che co' loro autori giungeranno alla posterità assai più note e pregiate che non queste umili mie carte.

Parmi intanto felice augurio per la scuola nostra che alla nuova gloria verso la quale va camminando, si accompagni il miglior tributo di che il Governo e le arti stesse potessero onorare le reliquie di Leonardo, quello, cioè, di raccogliere quanto si è trovato della sua maggior opera per trasmetterla ai secoli avvenire coll'artifizio del mosaico. E da questo e da altri testimonj privati e pubblici del conto in che sembrano risalire le arti del disegno, e dalla cultura delle lettere che fra gli artisti si va propagando, e dai molti valorosi giovani i quali, lasciate le barbare maniere che la buona e vera corruppero, si rivolgono a miglior cammino e danno di sè non volgari speranze, quando una stabile pace abbellirà le memorie de' trionfi con molte opere grandi, io non dubito di vedere in questo secolo rinascere fra noi gran parte di quelle glorie di cui le arti furono adorne ne' tempi migliori.

. . . . *Peregi*
Quod potui: veniam da mihi, posteritas.

ANNOTAZIONI

ALL' EPISTOLA DEDICATORIA.

(*) Fu questi Francesco Melzo o Melzi da Vaprio, gentiluomo milanese, di cui le case e gli averi sono ora posseduti da Francesco Melzi d' Eril, duca di Lodi.

Come siano stati infelicemente dispersi i libri lasciati da Leonardo a questo suo prediletto discepolo, si legge nel ragguaglio scritto da Giovannambrogio Mazzenta in fine del codice che servì per la prima edizione del Trattato di Leonardo procurata dal Du-Fresne. Veggansi Venturi, *Essai sur les Ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, ecc. ed Amoretti, *Memorie storiche di Leonardo*, preposte all' edizione milanese del Trattato pubblicata nel 1804.

Francesco fu valente pittore, e pare che specialmente nella miniatura si esercitasse, dal che vien detto *Miniatore* dal Lomazzo e da altri. Fe' nondimeno tali opere ad olio, che con quelle del suo maestro vennero confuse. Il Du-Fresne asserì di Leonardo un quadro rappresentante una Flora che vedevasi a Parigi in casa il duca di Saint-Simon, ed il Mariette nol riconobbe esser del Melzi se non iscoprendovi inscritto il suo nome. Non è quindi meraviglia se il Lomazzo in un sonetto diretto a Francesco, che leggesi nel secondo libro de' suoi Grotteschi, gli dica:

Veggio natura con oltraggio e scorno
Vinta dalle belle opre vostre, e il morso
Posto all' invidia, ecc.

Il Vasari che il conobbe nel 1566, dice ch' era allora *bello e gentile vecchio*, com' era stato bellissimo fanciullo al tempo di Leonardo. Per conseguenza errò forte il Baldinucci, dicendo che Francesco fiorisse nel 1490; chè a quell' anno, se pure era nato, doveva essere in fasce.

Vedesi inciso un suo disegno d' una bella testa di vecchio, fra i disegni di Leonardo pubblicati da Giuseppe Gerli nel 1784. La stessa testa vedesi fra quelli incisi dal Mantelli, che apparvero nel 1785. Nell' originale leggesi che tal disegno fu fatto dal Melzi mentre non aveva che diciassette anni.

AL LIBRO PRIMO.

(1) Questa lettera che può leggersi nelle citate *Memorie storiche* dell'Amoretti, a pag. 24, non ha data, ma fu scritta assai probabilmente ne' primi tempi che Leonardo fu a Milano, e certamente avanti che intraprendesse per la corte opera alcuna considerabile. Si dice diretta a Lodovico il Moro, ma potrebbe anche essere stata diretta al duca Galeazzo, suo fratello.

Agli argomenti che fanno credere Leonardo venuto assai giovane fra noi, aggiungasi quello che si può desumere dall' iscrizione sepolcrale del Boltraffio. Questo egregio suo allievo, nato l' anno 1466, s' era posto a studiare la pittura fin dalla fanciullezza: dunque il Vinci, suo precettore, era a Milano e vi godea credito di buon maestro, mentre il Boltraffio era ancora in età puerile. Ecco l' iscrizione copiata esattamente dalla lapida, che una volta vedevasi nella chiesa di san Paolo in Compito, e che ora conservasi nell' Accademia Reale.

IO. ANTONIO BELTRAFIO

ET CONSILII ET MORVM
GRAVITATE SVIS CIVIBVS
GRATISS. PROPINQVIORES
AMICI DESIDERIO AEGRE
TEMPERANTES P.

VIXIT ANN. XXXXVIIII.

PICTVRAE AD QVAM PVERVM SORS
DETVLERAT STVDIO INTER SERIA
NON ABSTINVIT NEC SI QVID
EFFINXIT ANIMASSE OPVS
MINVSQVAM SIMVLASSE
VISVS EST

MDXVI.

Se credesi al Borsieri ed al Sassi, il Boltraffio diresse l' accademia del Vinci, allorchè questi si allontanò da Milano per la caduta del Moro nel 1500.

(2) *Vedi che in corte* (il Moro) *fa far di metallo*
per memoria dil padre un gran colosso
i credo fermamente senza fallo
che gretia e Roma mai vide el piu grosso
guarde pur come e bello quel cauallo
Leonardo uinci a farlo sol se mosso
statuar bon pictore e bon geometra
un tanto ingegno rar dal ciel simpetra
E se piu presto non se principiato
la voglia del Signor fu sempre pronta
non era un Lionardo ancor trouato
qual di presente tanto ben linpronta.
che qualunche chel vede sta amirato
e se con lui al parangon safrunta
Fidia: Mirone: Scoppa e Praxitello
diran chal mondo mai fusse el più bello.

Coronatione e sponsalitio de la serenissima Regina. M. Bianca. Ma. Sf. Augusta ecc. *per Baldassare Taccone Alexandrino* ecc. *Impssit Leonardū pachel.* M. CCCC. LXXXXIII. in 4.°

Leonardo passò sedici anni intorno al modello per la statua equestre del duca Francesco. Se dunque, secondo il Taccone, tardi si diede principio a tal opera perchè non si trovava chi si assumesse di condurla, è chiaro ch' essa fu proposta molto tempo prima che Leonardo la intraprendesse; e sempre più probabile diventa la congettura che ve ne fosse proposito appena morto Francesco.

(3) *Qui come l' ape al mel vienne ogni dotto,*
Di virtuosi ha la sua corte piena:
Da Fiorenza un Apelle ha qui condotto.

Così è citato dall'Amoretti questo passo del Bellincione, che farebbe quasi arguire che Lodovico tornando di Toscana seco conducesse il giovine Leonardo. Ma nell' antica edizione leggesi in vece *è qui condotto*, con che il senso rimán cangiato del tutto. Per rettificare tale importante lezione sarebbe d' uopo consultare dei codici del Bellincione, ma non mi venne fatto di trovarne.

(4) La patente data dal duca Valentino a Leonardo, pubblicata dal padre Della Valle nell' edizione sanese del Vasari, andò perduta negli ultimi tempi.

(5) Nella lettera che Francesco Melzi scrisse ai fratelli di Leonardo dopo la morte del suo maestro, non parla affatto di questa visita del re, circostanza troppo notabile per essere taciuta in simil caso.

Pare anzi che il Melzi stesso recasse al rè Francesco la notizia della morte del Vinci, se si dee credere al Lomazzo che in un suo sonetto dice:

Pianse mesto Francesco re di Franza
Quando il Melzi che morto era gli disse
Il Vinci ecc.

Nè meno presso il Giovio, ch' è il più antico scrittore della vita del Vinci, non si trova ricordo di questa importante particolarità. Il Venturi poi provò l' alibi del re nel giorno in cui Leonardo è morto. Veggasi il suo *Essai* ecc.

(6) Erra il Lomazzo che fe' due ritratti di quello di monna Lisa e di quello della Gioconda. Il ritratto fu un solo, come una sola fu la donna che chiamossi con que' due nomi. Vedi Lomazzo, Trattato pag. 434.

(7) L' anno che pongo sotto i nomi degli autori citati indica o l' epoca degli scritti o quella delle opere stampate donde sono tratti i passi che risguardano il Cenacolo.

(8) Nel Trattato del Lomazzo, a carte 325, si fa menzione di frate Luca e della sua Divina Proporzione, *opera*, dice il Lomazzo, *disegnata col braccio di Leonardo da Vinci.* Questo passo alquanto oscuro può far credere che tutte le figure dell' opera siano di Leonardo; ma non vi sono di sua mano se non i *corpi regolari.*

(9) Il Paciolo è il più antico scrittore che abbia fatto uso di questo giuoco di parole in encomio di Leonardo; ma ebbe grandi seguaci. Veggansi i versi per lui fatti dallo Strozzi, da Fabio Segni, da Vincenzo di Buonaccorso Pitti, ai quali aggiungasi il tetrastico di Girolamo Casio de' Medici, che leggesi nel suo libro intitolato *Cronica, ove si tratta di epitaphii di amore e di virtute*, pubblicato nel 1525; il qual tetrastico qui trascrivo perchè ignoto per la somma rarità di quel libercolo.

Vinta Natura da Leonardo Vinci
Toscan Pittore eccelso ad ogni etade,
Spinta da invidia e priva di pietade
Va, disse a Morte, e chi mi ha vinta, vinci.

Da che si scorge che assai per tempo cominciò il mal gusto de' *fredduraj*; ed il Vasari non andò esente da un giocarello di parole consimile ai citati, allorchè parlò del Vittoria, scolaro del Sansovino.

(10) Pag. 28, a tergo, in fine.

(11) Il Montucla stesso, che a lungo parlò del Paciolo, non vide la prima edizione della *Summa d' Aritmetica*, ecc., la quale fu ristampata in Toscolano senza notabile differenza nel 1523. Perciò questo scrittore, famoso per la sua Storia delle Matematiche, ritenendo che la ristampa del 1523 fosse la prima edizione, la credè assistita dall'autore; e riportandone il nuovo ridicolo frontispizio, scherza fuor di proposito sul povero frate che a quell'epoca era certamente morto da qualche anno.

Sbaglia non meno gravemente intorno alle dediche al Sanuto e a Guidubaldo da Montefeltro, dicendo al primo intitolata la prima edizione, al secondo l'altra, mentre entrambe le dediche leggonsi egualissime in ambedue l' edizioni, e il gran Guidubaldo (chè non saprei del Sanuto) era morto da quindici anni, allorchè comparve la ristampa di Toscolano. Nè minori sbagli rinnuova, parlando del libro che il Paciolo stampò nel 1509, della Divina Proporzione. Comincia dal dirlo dedicato a Lodovico il Moro ch' era morto da un anno, come il frate dimostra che, parlando di lui in tempo passato, dice: *Illi adhuc viventi* ecc., e che la morte del Moro sia avvenuta nel 1508, sebbene il Guicciardini dica altrimenti, si prova non solo da questo passo del frate, ma da Leandro Alberti e da Giacomo Mainoldi Gallerati nell'opuscolo *De titulis Philippi Austri* ecc., stampato in Bologna nel 1573. Al Moro bensì fu dedicato nel 1499 il codice, e diretta l'opera come si legge e nell'opera e nella vera dedica che è diretta a Pier Soderini. Così pure credette che le lettere capitali poste nel libro fossero tratte dai monumenti di Toscolano, de' quali si fa menzione nel titolo

della seconda edizione della *Summa*; e quel titolo è un mero capriccio dello stampatore Paganino, e le lettere che poi furono usurpate da Alberto Durero e dal Tory, sono bensì fatte, come l'autore accenna a tergo della pag. 32, sui monumenti antichi, ma le espone con principj geometrici e suoi, e per mostrare, secondo ch'egli si esprime, che *le due linee essenziali, retta e curva, sempre sanno tutte cose che in agibilibus se possano machinare.*

Finalmente vantasi il Montucla d'avere scoperto un nuovo libro del Paciolo, che ha per titolo *Libellus in tres partiales tractatus divisus*, ecc., e questo, che tratta de' cinque corpi regolari, va necessariamente congiunto alla Divina Proporzione, come il Paciolo stesso avverte nella dedica al Soderini, al quale, non parendogli sufficiente il dedicare la stampa del codice scritto per Lodovico, congiunse questo libro, *qui,* com' egli dice, *quasi gradus nescio quos architectis struit, et marmorariis nostratibus*, e l'altro delle Lettere, entrambi particolarmente a lui consacrati. Conto poi per error tipografico la data del 1508 stabilita dal Montucla a quest'opera che pretende avere scoperta, la quale ha la stessissima data d'anno e mese, che è posta al fine della prima parte.

Dopo tutto ciò egli si pavoneggia lungamente, e si dà vanto di bibliografo, accusando da sè la negligenza di che in addietro altri il tacciarono; ma dando sì poca prova del suo ravvedimento, e dimostrando al contrario grande trascuratezza, non fa se non freddamente aggradire gli elogi con cui chiude il suo articolo intorno al nostro Paciolo. Chi bramasse poi vedere le inesattezze del Montucla circa la scienza di questo buon frate, le legga nella Storia dell'Algebra pubblicata, anni sono, da Pietro Cossali.

(12) Ecco l'epitaffio riportato dal Vasari nell'edizione del Torrentino, e soppresso nella seconda de' Giunti. Parla Pietro della Francesca.

Geometra e Pittor, penna e pennello
Così ben misi in opra, che natura
Condannò le mie luci a notte scura,
Mossa da invidia: e de le mie fatiche
Che le carte allumàr dotte et antiche
L'empio discepol mio fatto si è bello.

Quest'*empio discepolo*, secondo il Vasari ed altri che seguirono la sua autorità, fu frate Luca Paciolo, il che non è assolutamente credibile per le ragioni riportate.

(13) Leggasi la pag. 23 del Libro della Divina Proporzione.

(14) A compenso del torto fatto dal Tory al Paciolo cui accusò di furto, mentre egli stesso il derubava, piacemi qui citare un suo passo col quale rende giustizia agli Italiani, e che certo non fu mai letto dal marchese d'Argens che paragonava Leonardo a Giovanni Cousin. Allorchè il Tory prende a lodare il compasso e la riga, come il Paciolo ad ogni istante innalza la potenza della linea retta e della curva, così siegue a dire: « Mi verrebbe qui a proposito il descrivere le lodi e le perfezioni del detto compasso e della riga, ma lascerò che se ne occupi chi è di me più studioso. Io mi limiterò per ora a dire che non giungerà mai a scrivere bene in lettere *attiche* o d'altra maniera chiunque non farà uso della riga e del compasso; e che non v'è ragione nè ordine in quelle cose che non son fatte colla debita proporzione che alla riga ed al compasso è soggetta. Perciò, signori e divoti amatori del sapere, amate la riga e il compasso, e con essi divertitevi ed esercitatevi onde conoscere la ragione e la verità delle cose ben fatte. Gl'Italiani, sovrani in prospettiva, in pittura ed in iscultura, hanno sempre questi strumenti alla mano; e però sono perfettissimi nel ridurre al punto, nel rappresentare la natura e nell'imitare le ombre meglio di ogni altra colta nazione del mondo. Eglino hanno di più quasi a privilegio l'essere austeri e studiosi, sobrj del mangiare, del bere e delle vane parole, nè premurosi di spingersi anzi tempo nelle brigate. Coi quali modi imparano meglio e con più sicurezza, e dannosi nome, di che fanno grandissimo conto. Noi non vantiamo da questo lato tante belle qualità: quindi non appare fra noi tale che si possa misurare col fu messer Leonardo da Vinci, nè con Donato, nè con Raffaello d'Urbino, nè con Michelagnolo. Non voglio però dire che non sianvi anche fra noi de' belli e buoni ingegni; ma non si adoprano ancora abbastanza le righe ed i compassi. »

Le quali parole, per chi non è schifo dell'antica lingua ed ortografia francese, meglio si leggeranno nell'originale che per la rarità del libro qui trascrivo.

J'aurois icy coleur de dire et descrire les louuanges et perfections du dict Compas et de la Reigle, mais ie le lairray pour quelque aultre plus studieux que ie ne suis a y passer le temps. Je nen diray pour ceste fois autre chose, si non que iamais homme nescripura bien en lettre attique, ny en autre lettre sans Compas ne sans Reigle. Et que en toutes choses ou il ny a deue proportion, qui consiste subz Compas et Reigle, il ny a ordre ne raison. Parquoy doncques Seigneurs et devots Amateur de Science aymes le Compas et la Reigle, en vous y recreant et exerceant pour cognoistre la raison et verite des bonnes choses. Les Italiens souverains en Prospective, Painture, et Imagerie, ont tousiours le Compas et la Reigle en la main, aussi sont ilz les plus parfaicts a reduyre au point, a representer le naturel, et a bien faire les vmbres quon sache en Chrestiente. Ilz ont dauantage une grace, quilz sont froicts et studieux avec soubriete de boyre, de menger, de parler legierement, et de ne eult trop tost trouuer en compaignye, en quoy faisant ilz aprennent plus seurement et myeulx, et se donnent reputation, quilz nestiment pas petite chose. Nous nauons pas tant de telles belles vertus en cest endroit quilz ont, aussi nen voyons nous par dessa qui soient a comparer a feu Messire Leonard Vince, a Donatel, a Raphael Durbin, ny a Michel lange. Je ne veulx pas dire quil ny aye entre nous des beaulx et bons esperits, mais encore ya il faulte de continuer le Compas et la Reigle.

(15) Di sì fatte inconsiderazioni del Vasari, che talvolta da sè stesso si contraddice, si possono vedere molti esempj ne' suoi commentatori, e molti altri se ne potrebbero notare che rimasero finora inosservati.

(16) Veggasi la *Storia genuina del Cenacolo insigne* ecc. *pubblicata dal Padre Maestro Domenico Pino* ecc. *Milano MDCCXCVI.* in 8.°

(17) Poche parole dopo il passo che risguarda il Vinci, dice il Volterrano *Joh. Bellinus hoc tempore decessit.* Non si sa con certezza l'anno della morte di Giovanni

variamente riportato dagli scrittori; ma sembra ch'egli cessasse di vivere subito dopo il 1514, anno in cui fece, sebben decrepito, il bel Baccanale, già di casa Aldobrandini in Roma, ora presso i signori Camuccini, la qual opera, rimasta imperfetta, fu poi finita da Tiziano che vi fece un mirabile paese.

(18) Lo stesso torto del Moreri e del Milizia ebbero il Negri e il Crescimbeni. Nel Crescimbeni trovansi in oltre molti grossolani errori intorno alle circostanze della vita del Vinci; di cui veggasi l'elogio nel terzo volume dei Commentarj intorno all' istoria della Volgar Poesia (edizione di Venezia del 1730). Nel Negri poi, la cui opera apparve nel 1722 e nella quale si ricorda Leonardo siccome scrittore, non si parla di alcuna sua opera scritta, e nè meno del gran Trattato pubblicato dal Du-Fresne.

(19) Forse Leonardo fu detto nipote di Piero, perchè suo figlio naturale.

(20) Veggasi la pag. 16 del secondo volume dell'edizione romana del Vasari.

(21) Tal passo leggesi alla pagina 198 del primo volume della terza edizione della Storia Pittorica.

(22) *La bellezza non è altro che una convenevole ordinata e misurata proporzione delle membra cosperse di dicevoli colori.* Veggasi la pagina 153 de' *Discorsi* ecc.

(23) Ho posto l'anno 1477 perchè, come accennai nel compendio della vita del Vinci, intorno a tal anno al più tardi sembra ch'egli stabilisse la sua dimora in Milano. Circa alla pensione di Leonardo veggasi l'articolo di Carlo Torre alla pagina 55.

In proposito poi di ciò che in fine di questo articolo ho aggiunto intorno a Bramante, chiamato *milanese* dal Bugati, siccome vi sono parecchi eruditi che vanno riunendo tutto ciò che può illustrare la vita di questo rianimatore della greca architettura, piacemi qui raccogliere alcune notizie delle quali non trovo ricordo nè presso il Lazzari nè presso altri che scrissero di lui. Prima di tutto, sebbene io creda che il Bramante urbinate sia diverso da un altro Bramante nostro, non mancano autorità per farci congetturare che anche il famoso architetto di Giulio secondo, sebbene originario d'Urbino o luoghi vicini, sia nato in Lombardia, e fors' anche in Milano. Oltre il passo del Bugati che lo dice *milanese*, ne abbiamo un altro di Federico Zuccaro nel *Lamento della Pittura*, che lo pone fra i Lombardi; nè si può supporre che del Bramante lombardo egli intenda parlare, perchè ogni qual volta si trova il nome di Bramante senz' altra distinzione, è naturale che s' intenda il più famoso, cioè l'architetto del San Pietro di Roma. L'oscurità in cui, ad onta di molte erudite ricerche di varj, siamo tuttavia intorno al luogo dove Bramante nascesse, può rendere più autorevoli le parole del Bugati e dello Zuccaro. Ma sì lo storico come il pittore, sebbene non molto lontani dall'epoca di Bramante, non si procaccerebbero molta fede contro tante gravissime autorità contrarie, se in loro ajuto non venisse quella d'un contemporaneo, cioè di Jeronimo Casio, di cui ecco un tetrastico tratto da' suoi Epitaffj.

Lo Architetto Bramante in Milan nacque;
Servì la patria in fin che visse il Moro:
Con Giulio in Roma accrebbe fama e oro;
Lassò qui il vel; in ciel l' alma rinacque.

Qualunque sia il valore che si vuol dare e a questi versi e ai passi citati, egli è certo che per essi crescono le oscurità intorno ai Bramanti, e non è ancora facile cosa il determinare quale sia l'urbinate, quale il milanese, quale il poeta, quale l'autore delle Quadrature de' corpi, quale il nominato dal Labacco, quale lo scrittore del Trattato di Architettura notato dal Doni, quale o quali finalmente gli autori delle varie insigni fabbriche che in Milano si veggono tutte ad un Bramante attribuite. Parimente difficile è lo stabilire quale relazione avesse il Bramante d'Urbino col Bramante lombardo, e donde avesse, o a chi desse il suo nome. S' intralcia assai più la storia col passo del Sabbà da Castiglione, e con quelli del Cesariano dove di lui si ragiona. Lo stesso imbroglio avviene de' Bramantini, ai quali si attribuiscono fabbriche, pitture e libri per quasi un secolo dal Vasari, dal Lomazzo, dall'Orlandi e fin anche dal Lanzi, che sebbene nell'ultima impressione della sua Storia rifiutasse il Bramantino più antico, si avvisò poi di ritenerlo di nuovo dove parla di Melozzo. Qualcuno anche de' Bramantini si sarà chiamato talvolta Bramante, con che si accresce la confusione e l'oscurità. Ciò lo induco da una carta che il dotto e diligentissimo signor Mazzuchelli, bibliotecario dell'Ambrosiana, trovò recentemente, sottoscritta nel 1519 da un Bramante architetto del Sepolcro de' Trivulzj, il qual Bramante non può essere che uno de' Bramantini, cioè Bartolommeo Suardi. Bramante l'Architetto di San Pietro era già morto in Roma fino dal 1514, ed Andrea Guarna da Salerno in un suo strano dialogo stampato nel 1517 ne fa parlar l'ombra in cielo in modo da dipingerne il carattere con vivaci colori. E giacchè mi accade di far menzione di questo rarissimo opuscolo, che al pari de' versi del Casio non vidi ricordato da nessun di coloro che di Bramante hanno scritto, piacemi qui tradurne un pezzo dal quale si giudicherà come dai coetanei si pensasse di questo artefice, e allo stesso tempo come liberamente in tutto si scrivesse e si stampasse. Servirà anche questo passo a dar luce a quei del Sabbà e del Condivi, e a confermare molte congetture ed opinioni intorno all'origine della nuova fabbrica del Tempio di San Pietro. Coloro in fine cui poco importa di tali notizie, avranno a grado di conoscere questa curiosa satira che è certo di bizzarra ed ardita invenzione.

L'operetta adunque del Guarna, scritta in latino, non senza eleganza e con molto brio, è intitolata *Simia*, e fu stampata, ciò che è notabile, da Gottardo da Ponte in Milano, dove era recente la memoria di Bramante. Vi sono interlocutori, oltre Bramante, varj personaggi noti, e vi si satirizzano con grazia i curiali, i ricchi, gli avari e i viziosi d'ogni maniera. Nel pezzo che qui riporto, parlano San Pietro, Bramante e Alessandro Zambeccari bolognese, chiamato *splendore e gloria della curia romana.* La scena si rappresenta alle porte del Paradiso.

S. Pietro. . . . E questi miseri famigliari di Cardinali, collocateli, o spiriti beati, fra i martiri, chè tal compenso esige la loro lunga tolleranza. Vorrei però vedere chi sia costui che solo ascende la montagna. Bada, Alessandro, se mai ti fosse noto.

Alessandro. Se non isbaglio, questi è Bramante.

S. P. Qual Bramante?

A. Il nostro architetto.

S. P. Il distruttore del mio tempio?

A. Anzi di Roma tutta e del mondo, se avesse potuto.

S. P. Bada bene s' egli è desso.

A. Non v' è dubbio.

S. P. Dici vero?

A. È egli, vi ripeto, in persona: non traveggo: lo riconosco benissimo.

S. P. Oh, desideravo di conoscerlo: godo sia giunto.

A. Bada a te, Pietro: da vivo canzonava tutti a meraviglia.

S. P. Lascialo fare: avrò gusto in udirlo.

Bramante. Bramante reverente e pronto dà salute al sommo duce del gregge di Cristo.

S. P. Salute anche a te, o Bramante; se pur rechi frutti degni di salute.

B. Che vuol egli dire questo *recar degni frutti?* Con tua buona grazia, tu mi tratti al bel principio con poca civiltà. In verità, se gli altri beati ti somigliano, nè salutati salutano, non desidero questa vostra beatitudine.

S. P. Eh, questo è il costume nostro: non diamo salute se non a chi la merita.

B. E quali sono cotesti che voi chiamate degni di questa vostra salute?

S. P. Coloro che ci rendon conto d'aver vissuto bene.

B. Affè, io sono il più degno degli uomini, che null'altro ho più avuto a cuore quanto il viver bene.

S. P. Di ciò parlerai quando ne sarai fra poco richiesto, e avrò piacere che sia così in fatto.

B. Io non ho mai lasciato di secondare il genio; nè badai a spendere per viver bene.

S. P. Ha ha! hai secondato il genio, e non badasti a spendere per viver bene?

B. No certo; e allontanando quanto potei la melanconia e le noje, ho pasciuto sempre l' animo di allegria e di piacere.

S. P. Ti abbandonasti dunque al tuo genio quanto ti piacque?

B. E che? volevi che mi macerassi spontaneamente di dispiaceri e di digiuni?

S. P. Eh, non si doveva viver così, o Bramante.

B. E come dunque?

S. P. Dovevi odiar i vizj, sollevare gli oppressi, e far bene quanto potevi.

B. Niuno ha fatto tutto questo meglio di me.

S. P. Godrò che ciò sia vero.

B. Quanto lo sia, te lo provo, se mi ascolti.

S. P. Ti ascolto.

B. Quelle che tu hai testè indicate, sono le proprie parti e i doveri dell' architetto; ed io spero pel lungo esercizio di tal arte non essere annoverato ultimo fra questi.

S. P. Fammi un po' la grazia di dichiararmi come quelle siano le proprie parti dell' architetto.

B. Allorchè un architetto debbe fare qualche opera, è d'uopo che prima pensi in qual luogo porre le fondamenta, di qual forza consolidi le mura, e di qual grossezza le debba fare, acciocchè se poi l'opera è *viziata* in qualche parte, ei non ne sia uccellato, e vada in fumo la gloria della sua professione. Quindi è che ogni architetto che sa bene il suo mestiere, ha sempre *odiato i vizj*.

S. P. Séguita pur via colle tue facezie.

B. Io poi ho *sollevate* a migliaja le statue giacenti degl' Iddii antichi e degli uomini illustri, *oppresse* dalle ruine; e per ispicciarti alle corte, quanto io feci vivendo, il feci con le migliori proporzioni e con le giuste dimensioni che l'arte prescrive; talchè mi posso gloriare di essermi fra gli altri artefici distinto in *far bene*.

S. P. Bravo Bramante: tu te la vai oggi passando meco colle celie; ma voglio che tu risponda ad una piccola interrogazione.

B. Interroga pur poco, che io risponderò molto, come soglio.

S. P. Perchè hai tu ruinato quel mio tempio di Roma, che colla sola antichità sembrava chiamare a Dio gli animi più irreligiosi?

B. È falso ch' io l'abbia ruinato: furon gli operaj, e per comando di Papa Giulio.

S. P. Tua fu questa trappola: dal tuo consiglio e dai tuoi malefizj fu indótto Giulio: per tua direzione ed ordine lo abbatterono gli operaj.

B. Tu la sai lunga: confesso il fatto.

S. P. Perchè ardisti di far ciò?

B. Per alleggerire alquanto il borsotto del Papa, che crepava, tant' era gonfio e grosso.

S. P. Che mal ti faceva la borsa di Giulio piena d' oro?

B. Faceva male a tutti. Era brutta cosa il tener tant' oro sepolto in un solo luogo. Gli antichi fecer tonde le monete, perchè le avessero a correre.

S. P. Sei poi riuscito nel tuo progetto?

B. No: perchè Giulio lasciò che si ruinasse la chiesa vecchia; ma per rifar la nuova non diè mano alla borsa, ma solo la diede alle indulgenze e ai confessionali: invadendo però la mia provincia, il soldato spagnuolo l'ha asciugata quasi del tutto.

S. P. E il Francese si vendicò bene sullo Spagnuolo a Ravenna.

B. E lo Svizzero servì non male il Francese a Novara.

S. P. Lasciamo tai piati ai mortali: le cose si avvicendano, ed è sempre varia la sorte delle guerre. Torniamo a bomba.

B. Dovunque mi chiami, io son sempre pronto, versatile come la ruota di un vasellajo.

S. P. Io ti dissi salute al tuo venire, a condizione che tu recassi frutti di salute degni; e tu, come ho visto, hai preso tal complimento alquanto in mala parte.

B. Più che alquanto; nè mi parve civil cosa che tu salutato non risalutassi: ma sediamo un poco perchè son vecchiccio, e mi sento stanco pel lungo viaggio.

S. P. Siedi pure, tel concedo volentieri.

A. Ci vorrebbe or qui Apelle che dipingesse la *Fortuna sedente*.

(*Si ha da Stobeo che Apelle dipinse la Fortuna a sedere, e che interrogato perchè così la facesse, rispose* Ουχ ἕστηκε γάρ, *cioè* perchè non istà, non si regge in piedi, *che è quanto a dire, per la sua instabilità. Comunque non si regga molto nè pure la ragione di Apelle, questa novella è qui accennata dal Guarna onde mordere la volubilità di Bramante.*)

B. Alessandro, bada a te, chè stuzzicherai la serpe col dito.

S. P. Ho detto, o Bramante, che qui non si dà salute se non a chi n' è degno; e che non fu mai lecito impunemente a persona il vivere a capriccio e non curarsi che de' piaceri.

B. Non fu mai lecito?

S. P. No di certo.

B. Affè che ti provo che ciò è indegno ed ingiusto.

S. P. Provalo.

B. Non ha dato Iddio all' uomo ciò che chiamate *libero arbitrio?*

S. P. Lo ha dato.

B. Dunque ad uomo *libero*, cui fu dato il *libero arbitrio*, non sarà lecito di *vivere liberamente?* Per altra parte i chiosatori della tua censura diranno che dove la disposizione dell' atto dipenda dall'arbitrio altrui, ivi non sarà libertà.

S. P. Confesso che l' uomo ha libero arbitrio, bene o male ch'ei voglia usarne; ma ha inoltre la legge, e ove la trasgredisca, ne pagherà il fio.

B. Asserisci dunque che all' uomo è data la libertà, non la licenza?

S. P. Ciò per l' appunto.

B. Or vedi! quasi ch' esse non fosser entrambe sorelle, nate ad un parto dallo stesso ventre, e sì congiunte d' amore, che l' una non potrebbe vivere senza dell' altra! Pietro mio, ciò che m' è permesso di liberamente fare, io credo mi sia anche lecito di ottimo diritto, e purchè non sovverta le leggi della madre delle cose la natura, so bene che l'uomo è libero onninamente?

S. P. E quali sono queste leggi della natura?

B. Che l'uomo non ammazzi, non rubi, non ingiurj alcuno: del resto mangi, bea, faccia tempone, e se avrà senno, seguirà a parer mio la beata indolenza di Epicuro.

A. Rispondimi una parolina, o Bramante, ma senza andar in collera.

B. Di' pure.

A. Hai tu ben serbate le leggi della natura? .... Di che ridi?

B. I tuoi sali, Alessandro, mordono troppo acutamente.

S. P. Che è questo?

B. Nulla nulla: costui non si occupa che d' inezie.

S. P. Che è dunque, Alessandro?

A. Il vedrai quando gli ordinerai che si spogli.

B. Spogliarmi? come! forse anche spogliate gli ospiti che vi capitano? anche in paradiso de' masnadieri? bel paradiso! a Roma io era più sicuro. No! io dichiaro a voi tutti che o sia questo Pietro, o sia Paolo, o sia chi si voglia gran satrapone di questo vostro paradiso, si guardi bene dal pormi le mani addosso, e dal permettere che mi si perda il rispetto, o ch'io gli farò sentire quanto valga Bramante con queste pugna: farà, spero, fra questi scogli inaspettato *dentifragio.*

A. Troppo iracondo Bramante!

B. Vien pur qui tu, e sovrapponi pure quanto vuoi labbro a labbro, come facevi allorchè da vivo ti prendea la stizza; farò che tu parta da me più dotto che non venisti: un architetto insegnerà ad un procurator veterano che cosa siano *gli articoli contratti.*

A. Io non amo le discipline che s' insegnano a pugni.

S. P. Via chetati, Bramante: non sarai spogliato, nè ti si farà contumelia.

B. Il credo bene, se a pugni non mi superate.

A. Bramante vuol torsela a pugni con noi!

B. Certo a pugni, all' uso degli antichi; chè a pugni, non coll' armi, combattean gli antichi, da che venne il nome di *pugna.*

A. Capperi! stando teco, diventerò più dotto ogni giorno.

B. Uh, voi patrocinatori di cause non istimate dotti altri che voi stessi; e nol siete che in far male.

A. Perchè?

B. Perchè da lupi rapaci ed affamati divorate le pecore che si pongono sotto la vostra tutela, o pure le tenete per l' orecchie finchè han latte e lana.

A. Tu mi calunnj falsamente, o Bramante, io non adoprai così vivendo.

B. E vero, e perciò hai lasciato poco argento e buona fama; ma se continuerai ad irritarmi, il gusto che hai di dir male, il perderai in sentir peggio, e ti tratterò a misura di carboni. Ma qui, o Pietro, si fan troppe chiacchiere: ora intenderò qual sia la sentenza vostra, e se vedrò che mi vogliate con voi, esporrò, quando piacciavi, le mie condizioni.

S. P. Bravo: di' pure.

A. Che dunque, o Pietro? anche al paradiso intimerà Bramante le condizioni?

S. P. Lascialo dire: sentiamolo: mi diverto delle sue bizzarrie.

B. Prima di tutto io voglio tor via questa strada sì aspra e difficile a salire, che dalla terra conduce al cielo: io ne farò un'altra sì dolce e larga, che le anime dei deboli e dei vecchi vi abbiano a salire a cavallo. Poi penso buttar giù questo paradiso e farne un nuovo con più belle e più allegre abitazioni pei beati. Se queste cose vi accomodano, son con voi; se altrimenti, io me ne vo a casa Plutone.

S. P. E dove vuoi che stiano i nostri inquilini fin che tu fabbrichi il nuovo paradiso?

B. Questi vostri cittadini sono assuefatti agl' incomodi, e han vissuto alle merie: altri furono scorticati; altri macerati dalle vigilie; altri nutriti ne' boschi colle fiere: tutti a forza di malanni hanno acquistata questa vostra cittadinanza. Nè in quest'aria sì salubre v' è pericolo che piglino qualche infreddatura.

S. P. Bramante, tu fai condizioni troppo dure, ed ai vecchi non piace mutare stanza.

B. Dunque con tua buona grazia me n'andrò a Plutone, ch'ivi farò meglio le cose mie.

S. P. Forse che sì.

B. Farò un inferno tutto nuovo, rovesciando il vecchio, cadente e consunto dalle antiche fiamme.

S. P. Non avrai ozio per tal impresa.

B. Andrò nondimeno con tua licenza.

S. P. Non andrai.

B. Perchè?

S. P. Tel dirò poi: ma dimmi ora, o Bramante, hai tu veramente ruinato quel mio tempio di Roma?

B. L' ho ruinato, è vero, ma papa Leone lo farà di nuovo in breve tempo.

S. P. Bene: questo breve tempo lo passerai qui avanti le porte del paradiso, nè potrai entrare se non quando sarò ben certo che il mio tempio sia finito.

B. E se non si finisse mai?

S. P. Oh! il mio Leone lo finirà di certo.

B. Forse il finirà; così mi giova sperare. Starò dunque ad aspettare, poichè non m'è dato di fare altrimenti.

Qui termina ciò che spetta a Bramante in questa stravagante satira la quale, comechè irreligiosa e fantastica, pure non è disadatta a recar luce alla storia. La sentenza colla quale san Pietro esclude Bramante dal paradiso, fa credere che il Guarna stimasse impossibile che il gran tempio da lui architettato si potesse finire. In fatti vi vollero gli sforzi di molti pontefici per oltre due secoli.

Null'altro si legge in questo strano dialogo che risguardi le arti: solo si accenna da san Pietro che a quell'epoca si era in dubbio dove le porte del suo gran tempio si dovesser fare. Di fatto nella croce greca ideata da Bramante si poteano aprire in ciascheduno de'punti cardinali senza offendere il disegno; e Simia aggiunge che nulla stabilì Bramante, morendo, circa alle porte, da che si può desumere che qualche cosa stabilisse intorno al resto.

È comune desiderio degli amatori della buona architettura e della erudizione delle arti, che non solo si raccolga tutto ciò che spetta alla storia di Bramante e de' varj Bramanti, ma che si disegnino e si pubblichino le molte belle fabbriche che portano degnamente un sì bel nome, delle quali ve n'ha molte in Lombardia, e specialmente in Milano. L'Accademia milanese spera un tale lavoro da qualcuno degli alunni suoi pensionati.

(24) S'ignora il tempo della nascita e della morte di Paolo Mini. Io ho trovato un di lui manoscritto del 1592. Contiene esso un catalogo delle famiglie che hanno governato Firenze, con varie notizie storiche tratte dagli archivj pubblici di quella città. Fu medico in Lione per lo meno dal 1572 al 1583, se pure non fu altrove tra queste due epoche; perchè del 72 è data in Lione la sua *Difesa di Firenze*, fatta, com'egli asserisce, da molti mesi: del 1583 è dallo stesso luogo scritta una lettera di Jacopo Dalechampio a Pier Vettori, nella quale si parla di lui come di medico celebre. L'opera che io posseggo manoscritta del 1592, è dedicata a Tommaso Strinati, e ha la data di Firenze del 15 marzo. Il Tiraboschi osserva che nè il Negri nè le notizie dell'Accademia fiorentina lo dicono medico in Lione: avrebbe potuto più facilmente osservare che nella Difesa suddetta, stampata da lui in Lione presso Filippo Tinghi, egli da sè stesso si nomina nel frontispizio *Medico e Filosofo*.

(25) Il Lomazzo fa menzione di Leonardo nel suo Trattato a carte 27, 31, 50, 71, 100, 101, 106, 107, 111, 125, 127, 158, 159, 164, 171, 177, 178, 182, 183, 185, 192, 193, 198, 212, 217, 227, 237, 264, 282, 283, 284, 289, 299, 316, 325, 336, 347, 354, 360, 384, 430, 434, 437, 438, 455, 463, 483, 487, 530, 614, 616, 633, 635, 637, 652 e 676; e nel suo Tempio della Pittura a carte 7, 17, 18, 38, 42, 45, 46, 49, 51, 52, 54, 58, 68, 101, 118, 129, 130, 132, 146, 148 e 149. Se la noja della lettura o l'attenzione ad altro non mi ha distratto, non credo si trovi altrove importante cenno intorno a Leonardo dentro queste due opere.

(26) Veggansi le pagine 120 e 129 de'Grotteschi.

(27) Come dai sedici ai venti anni pone il Lomazzo la terza età sotto l'influenza di Venere; così pone, cred'io, la quarta dai venti forse ai ventiquattro sotto l'influenza del Sole. Ciò ricavasi dagli endecasillabi posti in coda al Sonetto diretto a Pietro Martire Stresi (pag. 181 de' Grotteschi), ne' quali, avendo detto d'aver copiati i Cesari di Tiziano, soggiunge:

E questi feci nell'età del Sole,
Abbandonando l'amorosa Dea.

(28) Veggansi le pagine 65, 74, 132, 143, 172, 191, 209, 210, 220 e 226. In ciascuna si trova qualche cosa che ha relazione sia all'Armenini, sia al Vinci. Veggasi anche la *Conclusione* dell'Autore, nella quale, per iscusar sè di dar precetti senza aver fatto nessuna opera di grido, osa asserire che anche Leon Batista Alberti e Baldassar Peruzzi non fecero alcuna fabbrica, contenti d'aver lasciato delle opere scritte; il che ognuno sa quanto sia contrario al vero.

(29) Antonio Possevino, gesuita, fece, a quanto sembra, molto conto del libro dell'Armenini, al quale concesse quasi tre pagine del suo libretto *De Poesi et Pictura ethica*, ecc., riportandone i principali argomenti, mentre poi non fece menzione di nessuna delle opere del Lomazzo.

(30) Io ho fatto fare diligenti ricerche in Roma di questo lavoro in argento, specialmente coll'ajuto del chiarissimo monsignor Marini, alla cui amicizia son debitore di molte utili notizie. Non se n'è però trovato conto alcuno, e avrà anch'esso corso la sorte di tante altre rare opere de'primarj artefici, ch'essendo state fatte di metalli preziosi, giran ora in forma di monete; per lo che non sarebbe fuor di luogo il ripetere ciò che Petronio diceva al suo tempo, cioè che più diletta una massa d'oro, *quam quidquid Apelles, Phydiasve græculi delirantes fecere.*

(31) Il libro del Figino secondo il Lomazzo (vedi il Trattato a carte 632) era composto di trenta fogli con diversi molini, torchi, presepi, ecc. Nel Tempio poi della Pittura si legge che tali macchine andavano per mezzo di cavalli (vedi questo libro a carte 17); e per l'appunto di bellissimi cavalli provegnenti da' disegni del Vinci abbondano gli schizzi del Figino, de' quali ragiono nel testo.

(32) Si legga la sua lettera a Carlo Emanuele di Savoja, posta in fronte all'edizione de' *Detti Memorabili*, pubblicata in Torino del 1614, con molte aggiunte.

(33) *De operis autem pretio cum multi adhuc dixerint, nos tantum id dicimus, quod fortasse alios fugit; affectus nimirum, sive motus animi varios et diversos præcipuam esse gloriam operis hujus; quam Plinius etiam in extollendo Dearum judicio laudem spectavit, cum tres ibi diversos affectus in Paride miraretur. Neque vero artifex dolorem tantummodo et lacrymas protulit, quod quilibet fortasse alius faceret, sed in membrorum motu descriptos animi sensus ostendit, ita ut tabulam hanc collustranti oculis personent aures Apostolorum vocibus, quas inter se contulere postquam Salvator tremendum illud enuntiavit:* Qui intingit

mecum manum in paropside, ipse me traditurus est. *Venerabile Salvatoris os altum animi mœrorem indicat, qui gravissima moderatione occultatus atque suppressus intelligitur. Sermones Apostolorum et colloquia tum inter ipsos, tum vero cum Salvatore pro atrocitate rei quodammodo audiuntur. Minatur proditori alius, alius opem auxiliumque Domino pollicetur. Fixus aliquis in silentium magnitudine sceleris, obstupescit; nonnemo angitur, seque Christo socium doloris præbet. Est qui tanti flagitii suspicionem ab se avertere conetur: est qui, percunctando et inquirendo, seriem ordinemque parati sceleris cognoscere velit. Sunt attoniti, sunt indignabundi, sunt taciti, et aliorum dicta subauscultantes. Sed ante omnes Apostoli Petri vultus ira et vindictæ cupidine assurgit, cernuturque impatiens moræ animus charitate Magistri; spectaculo est robur ejus, vigorque et fortitudo. Vides tacite volventem iras, malumque proditori minitantem, quod nemine conscio paret intus ipse, et coquat. Ea dissimulatione, et ira obversus in sanctum Johannem, rogat ut proditionis arcana sibi patefaciat, sensumque divini sermonis interpretetur. Juxta sic affectum apostolorum principem, collocavit artifex proditorem Judam magna illa ratione, ut contraria studia clarius apertiusque spectarentur. Nec minus diversi vultus faciesque contrariæ. Torva, et hispida, et vilis proditori deformitas: os Apostolo vividum, et honestum, plenumque dignitatis. Præterea anxius Judas odio simul et metu ne inditium emanet, intendit aures, ut Petri cum Johanne colloquium excipiat, aucupaturque verba vecors simul, attonitusque ob facinus scelesta mente conceptum. Explicavit autem Leonardus in Judæ vultu mysteria magna physognomices, atque ostendit quam peritus esset ejus artis. Fecit enim atrum, hirsutum, abditis introrsum oculis, inhorrescente capillo, torrida macie squalidum, simo naso; quæ cuncta pessimos animi mores indicant apud eos, qui ex facie hominum animos addivinare possunt. Ad easdem metoposcopiæ leges optime congruit ex diverso, flamma Apostoli pallore labiorum, tumidisque naribus artificiose declarata; oblongus incurvusque nasus, et viriles oculi nobile pectus depingunt. Quæ naturæ signa sic attigi, ut pictores nostri admonerentur, non esse cognitiones istas extra artis fines, quam factitant, et nihil erraturos eos, si studii multum in hoc etiam genere sibi esse consumendum putabunt.*

(34) *Decorat* (Cartusiæ Ticinensis Cœnationem) *inter alia insignia ornamenta perampla depicta tabula, in qua grafice, æmulante pictore, ductum cernitur exemplum ad exactam similitudinem alterius quam olim Pictor eminentissimus Leonardus a Vincio Florentinus Mediolani in Monasterio cui Sanctæ Mariæ Gratiarum est nomen, elegantissime coloravit in pariete; per eam ad lineam referens Christum Dei filium una cum suis Apostolis ad mysticam discumbentem cœnam. Quod exemplum mihi per otium contemplanti in mentem subinde veniebat utrum majorem posteritas gratiam Dominicanis Sodalibus esset habitura, qui pulcherrimum illud, omniumque primum exemplar suum intra tryclinium pingendum a præstantissimo viro jam inde curarunt, an Cartusianis Monachis, qui ex eo hoc ipsum quam scitissime effingi jussere, ne tanti viri opus admirandum temporis injuria locique gravitate prorsus interiret; cujus elegantia et pulchritudine vix ægreque jam nunc, vitiante pariete, perfrui licet. Contra vero nostrum certo salubrique constitutum loco in ævum pene posteri ob oculos habebunt propositum. In quo suspicere plane libet quæ et quanta fuerit Leonardi præstantia, argutaque pingendi navitas, quodque mirabile ingenium, ac divina prope mens ad vivum interiores exprimendi suis in tabulis humanos affectus per exteriora videlicet oris lineamenta, ut Aristidem insignem pictorem Thebanum in hoc superasse diceres, modo ejus in tabulas nostra ætas incidisset. Quia quod Leonardus alta mente cogitationeque prius sibi depinxerit, id totum ex sententia illi successisse dixerim. Tanta quippe oris dignitas, decusque tantum spectatur in Apostolis, ut amore, metu, admirabilitate pariter ac dolore eos consternatos diceres; perinde quasi divini sui præceptoris acerbum animi sensum penetrare nequeant. Quo circa id amplius erudito effictori nostro pro immortali gratia debemus, quod in suo hoc exemplo Christi Salvatoris effigiem divinum nescio quiddam spirantem effinxerit, divinitus ipse crediderim actus; quasi ut quot ex imo tunc Christi pectore dicentis æstuantissima erumpebant cœlestis sapientiæ verba, tot essent divini ardoris ac charitatis faces ad inflammandam, atque inde emolliendam sui perditissimi proditoris duritiam pectoris. Quam divini vultus effigiem Leonardus in suo se posse effingere exemplari pro divinitate personæ desperans, cum tantam jam tum majestatem in piis ejusdem Dei Filii asseclis expressisset, imperfectam omnino reliquit. Timantem nobilissimum inter sui temporis græcos pictorem quodammodo æmulatus in Menelao Agamemnonis fratre quam acerbissime ob extremum Iphigeniæ casum mœrenti pingendo.*

Circa la copia qui lodata veggasi il libro terzo, a carte 137.

Il libro di fra Bartolommeo sanese fu impresso in Siena da Ercole de' Gori nel 1626, in 4.°

(35) Veggasi il primo volume del *Diccionario historico* pubblicato dal Bermudez a Madrid nel 1800, a pag. 251.

(36) Pag. 18 a tergo.

(37) *En Sevilla, por Simon Faxardo* ecc., 1649, 4.°

(38) Il Vasari dice che Raffaello fe' ogni sforzo onde prendere la maniera di Leonardo; ma s'egli fosse realmente stato discepolo suo qualche tempo (il che poteva forse avvenire in Firenze), non avrebbe per onor d'entrambi lasciato di dirlo.

(39) L'epigramma che fu posto sotto un Cristo ignudo del Pacheco, è il seguente:

¿Quien os puso assi, Señor,
Tan desabrido, y tan seco?
Vos me direis, que el amor,
Mas yo digo, que Pacheco.

(40) Sfuggì al Du-Fresne un grosso errore geografico, ove ci fa navigar l'Adda per dugento miglia; nè lo scusa il veder ripetuto sì strano sbaglio da varj anche modernamente. Sono anche eccessive le lodi di cui ricolma l'Errard, pittore del quale il Possino non faceva alcuna stima. Ma i diviamenti dal vero, sia nel giudicare, sia nelle cose di fatto, i quali s'incontrano nel Du-Fresne, non gli scemano il merito di aver reso pubblico con elegante edizione il Trattato del Vinci, che, incompiuto com'è, sempre è la migliore e più utile opera che nel suo genere esista.

(41) *Odomenigico Lelonotti da Fanano* e *Britio Prenetteri* che voglion dire *Gioan Domenico Ottonelli da Fano* e *Pietro Berrettini*.

(42) Alla pagina 73 della prima parte dell' *Itinerario*, stampato nel 1654.

(43) Queste parole del Fréart sono tolte dalla traduzione di Anton Maria Salvini che sporcò la sua penna con sì spregevole originale. Anche anticamente non mancarono critiche a Michelagnolo, come ad ogni altro grand' uomo è avvenuto; ma quegli autori che disapprovarono i suoi metodi o le sue invenzioni o le sue opinioni, non eccettuati i teologi, procedettero sempre con rispetto e moderazione; e per lo più hanno frammischiato alle accuse encomj grandissimi. Lo stesso Milizia che, pasciuto di letture francesi, satirizzò Michelagnolo goffamente, si è da poi disdetto, e lo chiamò per l' eccellenza nelle tre arti *un uomo triplo*. Certamente se il Fréart avesse voluto giudicare degli artefici della sua nazione co' modi impiegati a giudicare il Buonarroti, credo avrebbe trovato il vocabolario sterile di termini ingiuriosi e villani.

Debbo qui avvertire che parlando della prima edizione del libello del Fréart, la dissi impressa *a Mons* sulla fede del Comolli, che aveva debito di essere esatto in cosa essenziale per la natura e l'argomento dell'opera sua. Avuto poi di recente il libro, il trovo impresso *Au Mans. De l'Imprimerie de Jacques Ysambart etc. MDCLXII.*

(44) Questo raro libercolo in 8.° piccolo fu stampato nel 1707 in Perugia pel Costantini.

(45) Il padre Resta sbaglia d'un braccio la sua misura: è nondimeno più esatto del signor De la Condamine, come in appresso si vedrà.

(46) Veggasi la pag. 185 del Tomo primo.

(47) *Lettres historiques et critiques sur l'Italie, de Charles de Brosses etc., avec des notes etc., à Paris chez Ponthieu an.* VII.

(48) La celebre Agnesi nacque in Milano il 16 maggio del 1718.

(49) *Mémoires de l'Accademie roy. des Sciences, an* 1757.

(50) Questi chiamavasi Giuseppe Guerra. Veggasi ciò che ne scrissero Zarillo e Paciaudi: veggasi anche la prefazione al secondo Tomo delle Antichità d' Ercolano.

(51) Era naturale che il La Lande volendo servirsi dell'autorità altrui per parlar del Cenacolo, scegliesse la peggiore; perciò si attenne a quella di M. Cochin, anzi parve volerlo emulare, facendo con esso lui a chi le dice più grosse.

(52) Il Richardson dice soltanto che è situato *au-dessus d'une porte fort haute.*

(53) Precisamente due secoli prima il Vasari aveva detto che nel Cenacolo non vedevasi che una *macchia abbagliata.*

(54) Anche il Chamberlaine ci fe' navigare per l'Adda dugento miglia

(55) Fra i giornalisti che ragionarono di Leonardo e del Cenacolo non si dee dimenticare Demetrio Pieri, corcirese, tolto alle lettere in età di anni ventiquattro. Egli inserì in un giornaletto letterario di Corfù un lungo articolo col quale si sforzò di confutare coloro che antepongono il Correggio a Leonardo. Volli lasciar memoria di questo erudito giovane per dimostrare quanto sia estesa la fama di Leonardo anche in que' paesi ove le arti del disegno sono quasi del tutto abbandonate.

(56) Negli Elogi o Iscrizioni degli artefici, di Pier Leone Casella (*Lugduni* 1606), leggesi sotto l'articolo *Inventio*, *Leonardus Vintius acutioris ingenii pervicacia intentatum reliquit nihil.* Il Casella colse nel segno almeno in parte per Leonardo, ma non pesò egualmente bene i meriti de' molti artefici che prese a lodare.

AL LIBRO SECONDO.

(1) L'Amoretti sulla fede, cred' io, del Bottari, dice che l'Armenini scrisse esser la testa del Salvatore *finitissima*; ma io non ho trovato tal cosa nell'Armenini, e quand' anche vi fosse, la di lui autorità sarebbe sempre inferiore a quella del Lomazzo e del Vasari. In oltre giova ripetere ciò che alla pag. 61 si è detto in fine dell' articolo del Richardson, cioè che la testa del Salvatore sarà stata forse finamente condotta al pari delle altre, ma la sua imperfezione, secondo la mente del Vinci, avrà consistito nel mancarvi certi tratti caratteristici, circa i quali la mano rimase al di sotto dell' idea.

(2) In Firenze il mirabile abbozzo dell' adorazione dei Magi, in Parigi la tavola della sant'Anna colla Vergine in grembo, in Milano nella galleria arcivescovile una Vergine col bambino, ecc.

(3) Pretende il Lessing che fosse comune uso delle persone che assistevano ai sacrifizj, il coprirsi il volto: con che svanirebbe l'ammirata invenzione di Timante. Ma l' autorità di Plinio debbe prevalere a quella del Lessing il quale confuse probabilmente il costume di velarsi il capo con quello di coprirsi il volto.

(4) Male il Bianconi, e dietro lui il Lanzi e qualche altro scrittore, disse che il san Giovanni è svenuto.

(5) Trattato, libro VI, cap. LIII, pag. 447.

(6) A conferma di questo veggasi il cap. CCXLV del Trattato di Leonardo, in cui sono mirabili principj.

(7) Lungo sarebbe il raccogliere le moltiplici sinistre interpretazioni che si davano e si danno all' accidentale o volontario rovesciarsi del sale a mensa. Quella però che più d' ogni altra fa al caso nostro, è la indicata da Ilario Mazzolari nella sua descrizione del Cenacolo, che leggemmo a carte 50.

(8) Veggasi il Vasari nella Vita di Giovanni da Udine.

(9) *In Marcum*, cap. 14.

(10) Lib. 3. *Advers. Pelag.*, cap. 2.

(11) Giraldi, Vasari, Armenini ed altri.

(12) *Revel.* lib. 4, cap. 99. *Filius meus*, dice Maria Vergine a santa Brigida, *appropinquante Juda traditore suo, inclinavit se ad eum, quia Juda brevis staturæ erat.*

(13) È anche degna osservazione e non lontana dal nostro proposito quella di Franco Sacchetti il quale dice aver Dante messo in bocca degli spiriti le parole di biasimo o di accusa, piacendosi di parlare in persona propria, allorchè può lodare; o pure quando può riprender tali ch'era onorevol cosa il riprendere, come le città di Firenze e di Pisa nell'Inferno, l'imperatore Alberto e l'Italia nel Purgatorio, ecc.

(14) Vincenzo Bandello nacque l'anno 1435 in Bologna.

(15) Il non nominarsi anzi dagli storici il priore, potrebbe far credere che quello de' priori che Leonardo minacciò di ritrarre nel suo Giuda, fu uomo senza fama e ch'era inutile il nominare; il che non sarebbe avvenuto trattandosi del padre Vincenzo Bandello.

(16) È osservabile che Girolamo Vida nella sua Cristiade, vedesse o non vedesse la pittura del Vinci, diede al suo san Pietro un atto simile a quello datogli dal nostro pittore, facendolo, cioè, parlare ed allo stesso tempo sguainare la spada:

Sic ait, et pariter vagina liberat ensem.

Veggasi il libro secondo del detto poema.

(17) *Non v'ha dubbio,* (dice il Gallarati) *che* Didimus *in Greco significa lo stesso che* Tomas *in Ebraico, cioè gemello. Donde il nostro Apostolo traesse un cotal nome, non è facile il decidere con sicurezza; con tutto ciò sapendo ognuno essere stata usanza degli Ebrei di dare talvolta i nomi ai loro figliuoli secondo le circostanze del loro nascimento, non andrebbe lungi dal vero chi pensasse essere stato il suddetto discepolo così chiamato, perchè di fatto nascesse gemello dall'utero della sua genitrice. Ma ben diversa dovea esser l'opinione del volgo intorno a questo fatto a' tempi di Leonardo da Vinci, poichè credevasi forse allora in virtù d'una oscura e popolar tradizione, che Tommaso avesse sortito dalla natura un doppio dito anulare nella mano del sinistro braccio, e che per questa cagione fosse cognominato doppio o gemello. Servissi però il nostro professore di un segno materiale e sensibile qual era questo di rappresentarlo con un dito di più nella sinistra mano, come ivi si scorge, non già perchè egli non conoscesse la falsità della suddetta opinione, mentre egli era troppo erudito; ma solo il fece per contraddistinguere il nostro apostolo, e quasi direi* segnarlo a dito *agli occhi de' risguardanti, come hanno fatto molti altri illustri dipintori, fra' quali Michelangiolo Bonarroti nel Giudizio Universale, il quale fecevi il S. Bartolommeo colla pelle sulle spalle, e 'l S. Lorenzo colla graticciuola in mano: Raffaelle, il qual dipinse l'adorazione del Sacramento, li Santi Pietro e Paolo l'uno colle chiavi e l'altro colla spada in mano, e varj altri che qui non giova nominare. E quivi io non voglio entrare in un nojoso esame su di ciò che da qualcheduno mi è stato opposto, se sia pentimento del dipintore, o siasi smarrita, e poscia ritoccata falsamente quella mano. Perocchè a me basta l'aver detto quel che mi pare, e di aver confermato col fatto quel che fin d'allora ho io veduto coi miei proprj occhi, lasciando però volontieri ad ognuno il decidere come più gli torni in grado.*

Si giudichi da questa nota come stava a critica il padre Gallarati.

(18) Libro 8.°

(19) In cap. X. Matth.

(20) Debbo questo disegno alla gentilezza ed amicizia del chiarissimo cav. Appiani, come parimente all'amicizia e gentilezza dell'egregio cav. Longhi ne debbo la bella incisione. L'originale è eseguito in una carta alquanto azzurrina collo stile d'argento. La testa è alquanto mancante nel cranio, contro il costume di Leonardo: ma si vede che non volle in essa far altro studio se non dell'espressione, rinnovandone probabilmente altri studj per le altre parti.

(21) Il Rubens in più sue opere distinse l'apostolo Tommaso col dargli una lancia: il Durero ed altri gli danno un coltello.

(22) È osservabile che la descrizione che il Klopstock ci lasciò degli apostoli, si accorda in gran parte colla maniera nella quale ce li rappresentò Leonardo. Solo tenne altro modo nel suo Giuda, come vedemmo, ed in Lebbeo ch'egli fece giovine assai, mentre il Vinci il rappresentò attempato e canuto. Circa l'apostolo Lebbeo, non so da quale autorità o ragione fosse mosso il Klopstock per rappresentarlo in età giovanile e sì diverso da Simone. Circa il Giuda poi, leggasi il suo Ragionamento intorno alla *Poesia Sacra*, nel quale ei pretende che nulla in tal genere di poesia si debba ammettere che non sia vestito di certa dignità e decoro ch'ei chiama *solenne*. *Del resto*, dic'egli, *questa dignità vuol farsi sentire eziandio ne' più bassi personaggi del Poema Sacro.* Ecco perchè egli abbellì il suo Iscariote. Ma tali precetti non possono nè sempre nè in tutto esser comuni alla pittura.

(23) Varj de' filosofi antichi davano all'uomo due anime, collocandone una nel cuore per *sentire*, e l'altra nel cervello per *intendere e pensare.*

Circa lo star l'anima nel cuore veggasi il Vico nel suo libretto *De antiquissima Italorum Sapientia*, ecc. *Intender col cuore* si legge in Isaia al capo 6, e altrove nella Scrittura. Anche Dante sembra porre l'anima nel cuore o nel sangue (al cui moto il cuore è centro) con que' versi posti in bocca di Jacopo del Cassero da Fano, anzi dell'anima sua:

. . . . *ma gli profondi fori,*
Ond' uscì 'l sangue in sul qual io sedea,
Fatti mi furo, ecc.

Così in quegli altri pronunciati dalla testa di Bertrando dal Bornio, staccata dal busto e sostenuta *con mano a guisa di lanterna:*

Perch' i' partii così giunte persone,
Partito porto il mi' cerebro lasso
Dal su' principio ch'è in questo troncone.

Ma più chiaramente, parlando egli stesso alla sua bella Bolognese:

Io maladico il dì che vidi in prima
La luce de' vostri occhi traditori,
E il punto in cui veniste in su la cima
Del core a trarne l'anima di fuori.

(24) Chi osserverà nel cenacolo di Raffaello inciso da Marcantonio, quanto quell'apostolo che rivolge le spalle alle spalle di Giovanni, divida il gruppo e l'attenzione di chi guarda, per aver le mani nella stessa direzione della testa, riconoscerà più chiaramente con qual fino giudizio abbia Leonardo atteggiato il suo Matteo.

(25) *Γράφειν.*

(26) Hier. in Ep. ad Gal. cap. 4. *Ob insignem zeli in se virtutem etiam Zelotis nomen accepit.*

(27) Hist. Eccl. lib. 1, cap. 13.

(28) Messiade, Canto terzo.

(29) Per più facilmente ritenere a memoria i nomi degli apostoli e l'interpretazione degli atti di ciascheduno, mi sforzai di stringere il tutto in un sonetto. È singolare combinazione che i versi che mi accadde di citare in questi libri, siano per la massima parte mediocri o cattivi. Ciò però non mi avrebbe dato sufficiente coraggio di esporre questi che riconosco mediocrissimi, se non mi vi avesse indótto una elegante traduzione latina di cui, quali ch'essi sieno, li fece degni don Natale Rosnati.

> Ai dodici ch' elesse, *ammi a tradire*,
> Disse Cristo, *un di voi.* Jacob d' orrore
> Freme; e a Giovan cui fiede alto dolore,
> Pier chiede irato il reo, pronto a ferire.
> Giuda a lui presso arretrasi, e l' ardire
> Misto in lui scorgi a la viltà del core:
> Qui vendetta giurar Didimo, e amore
> Giurar Filippo ti par quasi udire.
> Là stupe e tace Andrea: d' udir mal crede
> Natanaello: a Pier Jacob d'Alfeo
> Cerca il motto onde a Levi altri ha qui fede.
> Dubbia Simon: sospetta il buon Lebbeo:
> Cristo sol grave e mite al duol non cede.
> Tanto pel Vinci arte e color poteo.

TRADUZIONE.

> *Delectis medius bis senis talia Christus:*
> Unus prodiderit me vestrum. *Exhorret Iacob;*
> *Scitaturque irâ Petrus stimulante Johannem,*
> *Quem dolor altus habet, scelerati in vulnera promptus.*
> *Proximus huic Judas retrahit se obscurus, et ore*
> *Mixta viri intrepido tu cernis inertia corda.*
> *Vindictam hîc Didymum jurare nocentis, amorem*
> *In Dominum ferme audieris jurare Philippum.*
> *Obstupet Andreas illic: ratus auribus uti*
> *Non bene Nathanael: Petrum modo dicta reposcit*
> *Jacob Alphæi, reliquis quæ credita Levi.*
> *Anceps Simon: suspicio micat ore Lebæi.*
> *Fert gravis et mitis Deus unus corde dolorem.*
> *Tam color et magni potis est ars inclyta Vinci.*

(30) Cap. 141 ed altrove.

(31) Pag. 404.

(32) Veggasi la dissertazione di questo autore sulla *Invenzione Pittorica*, nella Raccolta Calogeriana al tomo secondo, e nel primo delle sue Opere pubblicate in Pesaro nel 1806 per cura dell'eruditissimo signor Antaldo Antaldi, da cui aspetta la repubblica delle lettere una nuova edizione di Catullo con traduzione, commenti e molte rettificazioni di testo.

(33) Nel duomo di Lodi, a sinistra di chi entra, vedesi infisso nella parete un antico basso rilievo rappresentante l'ultima cena di Cristo. È d' un solo pezzo di marmo alto un braccio e largo circa cinque. Gli apostoli vi stanno disposti tutti su di una linea, sei per banda del Salvatore. Al di sopra del basso rilievo leggesi la seguente iscrizione:

COETUS APOSTOLORUM LAUDE POMPEJA DIRUTA
HUC AD HANC NOVAM TRANSLAT: MCLXIII NONIS NOVEMBRIS.

Il lavoro del marmo è sufficientemente diligente per l'epoca barbara cui l'opera appartiene. Gli occhi di ogni figura sono di vetro bianco e azzurro. Vi sono molti ornamenti ne'panni, e molti utensili sulla mensa. È strano l'osservarvisi certe mezze fette di frutti, che anche Leonardo pose sovra varj piattelli nel suo Cenacolo. Poco fra loro distinguonsi gli apostoli d'atti e di volto. Sei d'essi portano al petto la mano sinistra oziosamente, se pur l'artefice non intese di esprimere il *numquid ego?* del Vangelo. Altri tengono de' coltelli, e stanno in atto di tagliare non saprei dire se pane o altro commestibile. Giovanni dorme in seno di Cristo, ma alla sua sinistra, che alcuni antichi tennero per la parte più nobile e più atta, come residenza del cuore, ad indicare predilezione. Cristo è in atto di dare a Giuda un pezzo di pane; ma non lo guarda in volto, il che, sebbene l'ignoranza dei tempi in cui fu eseguita l'opera, può far sospettare che sia stato fatto a caso, pure non lascia di avere una certa espressione, della quale un artefice accorto potrebbe con successo approfittare. Giuda mostra sorpresa e si distingue dagli altri non solo per l'atto di Cristo e pel proprio, ma anche per la caricatura della fisonomia assai differente dalle altre, che tutte fra loro si somigliano. Distinguerebbesi anche dal non avere come gli altri tutti il capo adorno dell'aureola, la quale nel Cristo è maggiore, e con tre raggi in forma di croce, allusivi forse alla sua morte o alla Trinità. Le aureole sono tutte dorate. Nel piatto posto davanti a Cristo v'è un agnelletto intero: per ognuno de' lati ve n'è un quarto. L'antichità e la singolarità di questo monumento sono cagione che sì a lungo io il descriva, e sebbene l'arte non v'abbia di che imparare, vi troverà qualche utile osservazione la critica e l'erudizione. Nelle Memorie di alcuni uomini illustri della città di Lodi, pubblicate dal Molossi, ve n'ha una stampa, ma è sì male eseguita che non si ha per essa che una inesattissima idea dell'originale.

(34) Così fecero gli autori del gruppo del Laocoonte. Se pertanto è talvolta lecito all'artefice il lasciare la verità storica e la volgare opinione onde trarre miglior partito dall'arte, tanto più sarà lecito l'accomodarsi alle idee del volgo, allorchè queste si prestano meglio ai mezzi dell'arte, come nel caso di Leonardo.

(35) Il chiarissimo abate Andres in una dissertazione impressa in Mantova provò che al tempo di Virgilio gli amori di Didone con Enea erano generalmente creduti dal volgo romano.

(36) Sez. 33.

AL LIBRO TERZO.

(1) Il Boccaccio dicea guasta al suo tempo l' arte del disegno dall' avarizia degli artefici. Ecco com' egli si esprime nella *Vita di Dante*, rivolto alla città di Firenze, dopo aver tassata l' avarizia de' mercatanti: *L' arte, la quale un tempo nobilitata fu dagli ingegni in tanto che una seconda natura la feciono, dalla avarizia medesima è oggi corrotta e niente vale.* E notabile la frase con cui accenna la perfezion dell' arte, dicendola fatta *una seconda natura,* la qual frase si trova più d' una volta anche negli scritti del Vinci. Per quanto poi spetta a questa opinione del Boccaccio intorno alla pittura, è bene di osservare che la *Vita di Dante* è frutto giovenile degli studj suoi. In età più matura egli rifece meglio e più gravemente questo suo lavoro, introducendovi cose e modi nuovi, accorciando molti prolissi periodi, e troncando molte superfluità, fra le quali l' indicata allocuzione a Firenze, e per conseguenza anche il passo in cui accusa la pittura di decadimento. Di tal riforma di questa importante operetta del Boccaccio mi è venuto alle mani un buon codicetto scritto nel 1437.

(2) È degno d' osservazione a questo proposito un passo di Petronio, che anch' egli dice che la Pittura *non alium exitum fecit postquam Ægyptiorum audacia tam magnæ artis compendiariam invenit.* Che cosa si fosse questa invenzione degli Egizj, è difficile il chiarirlo; ma doveva di certo in qualche parte assomigliarsi all' intaglio, e comunque fosse, doveva essere un modo meccanico di moltiplicare prontamente de' mediocri prodotti d' arte: la qual cosa arreca sempre impedimento al progresso dell' arte vera, cui apporta in vece certo danno e generale discredito.

(3) L' aureola non è sempre il distintivo della elezione e della santità. Il beato Giovanni Angelico da Fiesole fece più volte Giuda col capo cinto dell' aureola. Veggasi la Tavola XVII del primo volume dell' *Etruria Pittrice* e varie opere inedite dello stesso amabile pittore, trasportate di recente nell'Accademia di Firenze.

(4) Vedi il cap. L e il cap. LXXVIII.

(5) Prima della copia di san Barnaba dovrebbe porsi in ragion d' epoca una copia che il signor professor Malacarne scrisse al cavaliere Amoretti aver veduto due anni sono in un' antica cappella de' signori di Saluzzo in Revello. Egli anzi assicura essere quella una ripetizione del Cenacolo di mano dello stesso Vinci, il quale, secondo il detto signor professore, dipinse quest' opera nel 1506, allorchè passò qualche tempo nelle vicinanze di Saluzzo; di che tutto trasse indizio da una noterella di Leonardo, pubblicata dall'Amoretti alla pag. 100 delle sue *Memorie storiche.* Quella noterella pertanto di null' altro ci fa menzione se non che di certa pietra buona da macinar colori, da Leonardo trovata a Monbracco presso al Monviso, della qual pietra gli è promessa una tavola da un suo compare maestro Benedetto. Come poi questo tesoro sia stato tre secoli sepolto, senza che alcuno scrittore antico o moderno ne abbia dato indizio, io non saprei dirlo: so bensì che per molte lettere scritte e fatte scrivere non potei trarre notizia alcuna di sua esistenza presente o passata.

(6) Veggasi il suo Vitruvio alla pag. XLVIII a tergo.

(7) Il Gault sbagliò circa il luogo di questa copia, dicendola a san Girolamo sul canale.

(8) AD . COĒM (*Cœnobitarum*) VTILITATEM
RESTAVRAVIT . AVXIT . ATQ .
EXORNAVIT . CÆNOBIVM . (*sic*)
HOC . DON . BALTHASAR .
SVDATVS A' MEDIOLANO .
DEI . GRATIA PRIOR
EIVSDEM MONASTERII
MD=XIV .

Nel millesimo si scorge una cifra anticamente scancellata, con che venne probabilmente corretto qualche errore dello scarpellino, ignaro forse delle cifre romane.

(9) È certamente grande sventura non solo per la storia e per la critica, ma altresì per lo studio delle arti, che il più de' libri che ne trattano, siano stati scritti in un' epoca in cui l' arte cominciava a decadere o era decaduta del tutto. I nostri secentisti, da' quali abbiamo gran numero di scritti, giudicarono assai male delle arti del disegno, come di ogni altra cosa di gusto. Essi soleano per lo più profondere elogi smisurati ad ogni mediocre opera, e con ciò prevennero e corruppero i giudizj, la cui general corruzione accrebbe la corruzione dell' arte. Gli encomj poi che davano ai loro contemporanei, del più de' quali non rimane opera lodevole, superavano quelli de' primi luminari della pittura. Il Vasari stesso, che pure appartenea a miglior tempo, merita sovente questa taccia, e si trova ne' suoi libri profuso il titolo di divino a molti ingegni volgari. Venendo più verso noi, nel noto sonetto pittorico, che si attribuisce ad Agostino Caracci, si pone Nicolino sopra Michelagnolo e sopra gli altri grandi, e non saran pochi quelli che dimanderanno chi sia questo Nicolino. Federico Zuccaro, che in nessuna delle sue rare opere in prosa parla del Vinci, appena ne fa motto in quel suo stravagante *Lamento della Pittura* da lui composto in cattive terzine; nel quale, dietro l' elogio di Taddeo Zuccaro e del Correggio, dice con poco giudizio, men discrezione e nessuna cronologia,

A questi seguì poi un Parmigiano
Di molta grazia e somma leggiadria,
E poscia un Sarto, un Vinci, et un Romano.

Alla stessa maniera con versi non dissimili dalla critica finisce il Bellori la quinta stanza della sua *Oda alla Pittura*, dicendo,

E le lor glorie al paro
Andrea, l'Abbate e Leonardo alzaro.

Il Marino chiamava Protogeni ed Apelli que' pittori che il presentavano di loro opere.

E salendo anche a' tempi a noi più vicini, il Gori nelle note al Condivi mostra di credere che Michelagnolo non vedesse uomini ignudi. Giampiero Zanotti in que' suoi prosaici endecasillabi ad Ercole Lelli colloca Leonardo dopo Pellegrino e Giulio Romano; e lo stesso fece in prosa monsignor Bottari. Similmente il padre Fedele da san Biagio preferiva Pietro da Cortona a Raffaello. E di simili grossi giudizj potrei dare lungo elenco, se non temessi di comunicare altrui quella noja ch' io n' ebbi in leggendoli. Volli però darne un saggio, acciocchè coloro che si danno a studiare le cose delle arti, ponderino bene a quali autorità si affidano, non essendo mai abbastanza ripetuto consiglio quello di pesare le opinioni e i giudizj secondo gl' interessi e il sapere degli autori, secondo la natura de' libri in cui tali giudizj ed opinioni si leggono, secondo l' età in cui que' libri furono scritti, ed in fine, secondo lo stato nel quale in quella età trovavasi la letteratura e la filosofia.

(10) Veggasi la nota 34 del libro primo.

(11) Il proprietario di questa copia, allorchè mi recai a bella posta a Sassuolo, credendo d'ivi vederla presso di lui, si offerse gentilmente di mostrarmela, se io mi fossi trattenuto in Modena alcune settimane; alla qual cosa per imperiose circostanze non ho potuto aderire.

(12) Veggasi a carte 43.

(13) Avvertasi che questo passo della prima edizione della *Guida* del Bianconi fu malamente troncato ed alterato nella seconda.

(14) Di quest' altro suo cenacolo parlà il Lomazzo nella sua Vita coi seguenti versi:

> *Nel rifettoro poi del* Monastero
> Maggior *pinsi l' historia quando Christo*
> *Fece il miracol de li pani et pesci.*
> *E insieme la sua cena, dove Giuda*
> *Mostrai qual traditor in viso e in gesti.*

(15) Alcuni vedendo notato prima Giacomo il Maggiore, indi Tommaso, e vedendo nell' opera la testa di Tommaso prima di quella di Giacomo, hanno creduto che questi apostoli dovessero chiamarsi in modo inverso. Ma è evidente che il nome risguarda il posto stabilito alla figura, non l' accidentale posizione della testa; e di ciò si ha patente argomento in questo istesso quadro, vedendovisi medesimamente nominato prima Pietro che Giuda, quantunque, con caso conforme all' indicato, Pietro porti la testa dopo quella del suo vicino.

(16) *Decreta, quæ nos Federicus Card. Borromæus Archiep. Mediolani in visitatione Plebis Capriaschæ Nostræ Med. Diœces. Anno MDCVI. mense Octobri confecimus.* (fol. 21) *Pontis* = *In Ecclesia par. S. Ambrosii Loci Pontis.* Nel titolo *De Ecclesia, et aliis rebus materialibus*, fol. 25 a tergo leggesi:

« *Parietes aptis coloribus pingantur meridionales, ut* » *reliquæ Ecclesiæ parti non sint dissimiles.* »

(17) Da questi versi si può aver qualche lume intorno al ritratto di Bernardino Luino. In Sarono si mostra come effigie di questo grazioso pittore quel vecchione *bianco per antico pelo*, che sta seduto a dritta di chi guarda, nella *Disputa de' Dottori.* Quelle dipinture furono condotte a termine nel MDXXV; come prova l' iscrizione di Bernardino nella *Presentazione al tempio*, che a parer mio è la più bella di tutte quelle opere. Aurelio che era il maggiore de' suoi figli nacque nel 1530, secondo che apparisce dalla sua lapida sepolcrale conservataci dall'Argelati. Ora com' è egli possibile che Bernardino fosse nel 1525 un vecchione grinzuto nonagenario, e avesse figli molt' anni dopo? Per altra parte quali opere di Bernardino si conoscono anteriori al secolo XVI? Da ciò si conchiude facilmente che quel vecchio non può rappresentarlo; e se mai in Sarono v' è la sua effigie, io crederei riconoscerla in quello de' Magi che guarda lo spettatore, ch' è una figura vivace e dolce allo stesso tempo, di sguardo penetrante, di *pel biondo e vago*, come dice il Lomazzo; e in fine d' una età che non discorda dalla storia.

(18) Il Lomazzo era minore di Aurelio di soli otto anni. Se Pietro era minore e di Aurelio e di Evangelista, doveva esser giovine nel 1565, anno in cui probabilmente dipinse ed ornò la chiesa.

(19) Debbo al cavaliere Amoretti la notizia dell' esistenza di questa copia.

(20) Dopo il FECIT vedesi una scancellatura che, osservata attentamente, non dimostra altro se non che prima vi era stato scritto FECERUNT.

(21) *Leonardi Cœnaculum, sive Triclinium, quod in aulæ hujus summa parte prostat, cogit transire pleraque alia, quæ cujuslibet tenere oculos possint, in primisque exempla Luini operum, quæ cum jam vetustate dilaberentur, exciderentque tectoriis, exprimenda curavimus, atque hinc inde collegimus. Reliquiæ cœnaculi cernuntur adhuc in Urbis hujus monasterio, quod sanctæ Mariæ Gratiarum dicitur. Ibi cum ego olim infidum tanto operi parietem, excidentesque crustas inspexissem, desiderio exarsi conservandi operis, si qua humana ope id assequi possem; ac super ea re probatum mihi pictorem appellavi. Is pleno desperationis sermone corruptas, et evanidas, dilapsasque figuras arguendo, spem primam meam omnem infregit; deinde monitus, ut capita saltem nonnulla Apostolorum, quæ adhuc exstarent, exprimere ne cunctaretur, postquam id fecerat, duoque vel tria capita comparuere, sic desperatione damnata sua, spes meæ ultro crevere. Ita lente, et laboriose, et magno omnium tædio per temporum etiam intervalla opus est absolutum, quale jam exstat; argumentumque difficultatum istarum esse potest hoc ipsum, quod non lintei unius continuato tenore, sed separatis, interpolatisque linteis hæc triclinii exempla continentur. De artificis fide dubitari non potest, quia et Leonardi ipsius exemplaria in membranis reperta sunt ad hanc eandem formam, et artifex ipse craticula, et dilucidatione singula capita exploravit.*

Indi dopo il passo che abbiamo riportato nel libro primo siegue a dire:

Cœnaculum igitur hoc inter præcipua Musei nostri, carum nobis est, cariusque porro quotidie erit jam dilapso, et penitus amisso Leonardi opere, quod thesauri alicujus loco semper habitum est.

(22) Dal passo del cardinale citato nell' antecedente nota si può dedurre che l' autore della copia si sia fatto ajutare, e ciò apparirebbe specialmente nella testa di Cristo di lunga mano inferiore alle altre, e che sembra

di maniera diversa dalla tenuta dal Vespino nelle molte opere che di lui ho esaminate.

(23) Ecco quanto ho potuto circa i lavori del Vespino estrarre dall' archivio ambrosiano. Dall' istrumento della donazione fatta dal cardinale Federico Borromeo alla Pinacoteca ambrosiana di molte opere di disegno, nel quale istrumento si legge l' intero catalogo delle dette opere, sotto l' articolo *Copie fatte con diligenza*, si ricava quanto segue:

Il Cenacolo di Leonardo copiato da quello che si vede nel monastero delle Gratie da messer Andrea Bianchi detto il Vespino, lungo braccia tredici, et alto un braccio e mezzo.

La Madonna grande di Leonardo copiata da messer Andrea Bianchi detto il Vespino, sopra una tavola alta braccia tre et once due, e larga due braccia senza cornice.

Una Madonna con S. Anna e Christo bambino che scherza con l' agnello, dipinta da messer Andrea Bianchi detto il Vespino, non copiandola da altro quadro simile dipinto, ma solo imitandola dal cartone di Leonardo. È senza cornice, et alta braccia due e mezzo, e larga due.

(Da ciò si deduce ch' era tuttavia in Milano uno de' cartoni fatti dal Vinci su questo argomento, e sarà stato forse quello prima posseduto da Aurelio Luini, e che passò da poi nelle mani del padre Sebastiano Resta).

Due teste d' Apostoli copiate da messer Andrea Bianchi detto il Vespino dalle opere di Leonardo, in un sol pezzo alto un braccio, e largo uno e mezzo, senza cornici.

(Queste non esistono nella galleria. Saranno forse state alcune di quelle fatte da principio per esperimento, e che non essendo riuscite bene, non servirono a comporre il Cenacolo.

Una Madonna et una S. Elisabetta con Christo e San Giovanni bambini, che abbracciano un agnello, larga braccia tre e tre once, et alta braccia due e mezzo, cavata da messer Andrea Bianchi detto il Vespino da quella che fu dipinta sopra il muro dal Luino vecchio, senza cornici.

Una Madonna col figliuolo nudo in braccio e S. Giosefo, e con un ritratto al naturale, cavati dalle opere del Luino vecchio a Lugano da messer Andrea Bianchi detto il Vespino, alto braccia uno e once otto, e largo un e mezzo, senza cornici.

Le tre Marie con un bambino, copiate dagli originali del Luino in Lugano da messer Andrea Bianchi detto il Vespino, alte un braccio e once nove, larghe un braccio e tre once, senza cornici.

Tre teste che rappresentano tre Sacerdoti Giudei cavati dagli originali del Luino da messer Andrea Bianchi detto il Vespino, alte un braccio, larghe uno e due once, senza cornici.

Tre altre teste cavate dall' opera grande della Passione dipinta dal Luino in Lugano da messer Andrea Bianchi detto il Vespino, alte un braccio, larghe uno e due once, senza cornici.

Due Apostoli dal mezzo in su, alti poco più d'un braccio e poco più lunghi, dal detto messer Andrea Bianchi detto il Vespino, copiati dal Cenacolo del Luino a Lugano.

Due altri Apostoli dal mezzo in su quasi dell' istessa grandezza, copiati dall' istesso Vespino dall' istesso luogo.

Un Crocifisso senza bracci e senza gambe, copiato da messer Andrea Bianchi detto il Vespino, e l' originale è del Luino, alto un braccio e otto oncè, e largo nove.

Una testa di S. Caterina grande un palmo, copia fatta da messer Andrea Bianchi detto il Vespino da un' altra del Luino, alta sette once e larga sei.

Un giovane rappresentato nell' oscuro vestito di pelle, senza cornice, il quale è copia del Parmigianino, fatta da messer Andrea Bianchi detto il Vespino, alto un braccio e largo tre quarti.

Molte di queste opere, oltre le notate due teste, non si trovano più, e s' ignora come siano sparite.

L' istrumento, che meriterebbe la pubblica luce per intero, è rogato da *Giacomo Antonio Cerruti, Notajo Attuario della Cancelleria Arcivescovile*, nel 1618.

Si trova nuovamente menzione del Vespino e del suo Cenacolo nell' inventario del 1661 firmato da varj e concordato da *Giacomo Filippo Buzzi, Dottore del Collegio Ambrosiano*, e nell' altro del 1685 rogato da *Tommaso Buzzi* il 31 agosto di quell' anno, e in varie altre carte posteriori.

Intanto l' elenco qui riferito delle molte opere del Vespino dimostra quanto egli si fosse esercitato intorno alle cose di Leonardo, e del suo più illustre imitatore Bernardino Luino: con che si aggiunge pregio ed autorità alla sua copia del Cenacolo.

(24) Biblioth. ecc., tom. sec., part. alt., pag. 1909.

(25) Il cavaliere Giuseppe Longhi, il quale attende ora ad incidere lo sposalizio della Vergine di Raffaello.

(26) Ecco l' origine dell' errore del De Pagave. Il 5 agosto del 1781 il signor de Guttenbrunn, pittore tedesco ch' era passato da Lugano, descrisse al De Pagave quelle pitture del Luino. Nel ragguaglio che il De Pagave medesimo scrisse di tal descrizione, dopo aver parlato della grande Crocefissione de' zoccolanti aggiunge: *Oltre questa mirabile e grandiosa pittura, mi dice* (il Guttenbrunn) *che nel Refettorio dei detti Padri vi abbia pure Bernardino dipinto la cena degli Apostoli desunta da quella di Leonardo nelle Grazie, e che questa opera pur sia bellissima e singolare.* Il pittore disse *desunta* per le varie figure imitate dal Cenacolo vinciano: il De Pagave intese copiata: il De la Valle bebbe l' errore, e da lui fu sparso negli altri che scrisser dopo.

(27) Di quest' opera del Frate mi è riuscito d' avere l' originale disegno a penna, soltanto però della parte superiore. Per esso (che poco dal dipinto a fresco pei danni del tempo si può scorgere) si vede che Raffaello non solo imitò la disposizione delle figure, ma per sino l' andare de' panneggiamenti. Era poi costume di Raffaello, accennato anche dal Vasari, il ritrarre tutto ciò che trovava potergli un giorno servire, ed io tengo un libro tutto di sua mano con circa cento disegni, fra i quali non pochi sono tratti dai più celebri autori del secolo XV, e vi si riconoscono copiate con bellissima maniera e leggiadria singolare varie cose del Pollajolo, del Ghirlandajo, del Vannucci, del Mantegna, del Vinci, ecc.

(28) Sono tra le altre singolari per la squisitezza, copia e rarità quelle de' signori Gio. Giacomo Trivulzio, Gaetano Melzi e Francesco Reina.

(29) Altri amici mi prestarono cortesemente o delle copie dell' opera, come i signori Cigalini, Masera, Ferrari,

Commerio; o de' libri, come i signori Storck e Maino, Reina, Melzi; o in fine de' preziosi manoscritti e de' disegni, come i signori Trivulzj; ai quali tutti, come ad altri, che per esser breve non nomino, professo riconoscenza ed obbligo infinito.

(30) Dal passo citato del cardinale Borromeo abbiam veduto che il Bianchi condusse quest' opera *multo et suo et aliorum tœdio.*

(31) È osservabile che fino a tanto che è durato lo stile buono nella pittura, gli artefici si sono sommamente dilettati di rappresentare il cielo, e non si sono fatte quasi mai tavole in cui il cielo non si vedesse, sia nell' aperto, sia per finestre, per porte, per architetture e per altri artifizj. All' epoca che la pittura cominciò a decadere, si cessò di rallegrare i campi de' quadri coll' aspetto del cielo, e nel decadimento totale, per una mal intesa ricerca del rilievo, si sono per sino visti cieli notturni affatto e neri, mentre le figure erano illuminate vivamente da luce aspra e tagliente come nelle più splendide ore del giorno. È facile il vedere quanto gli antichi pensassero meglio; e questo loro genio d'imitare ovunque poteano il cielo, apparisce anco ne' poeti, che ne moltiplicarono le descrizioni in mille modi; nè sarebbe sembrato all'Alighieri di dar nobile fine alle sue tre cantiche senza toccare delle *cose belle*, di che il cielo si adorna.

(32) La parte importante della raccolta del De Pagave consisteva in un gran volume pieno di disegni d'ogni maniera in numero di settecento circa, posti senza alcun ordine nè scelta. V' era in oltre un libro con molti piccoli disegni raccolti dal padre Sebastiano Resta. L' origine di questi disegni può scorgersi dalla seguente iscrizione che il De Pagave aveva posta nel detto maggior volume.

PICTORUM INSIGNIUM PROTOGRAPHA
QUAE NOBILISSIMAE ARTIS CULTOR EXIMIUS
CARDINALIS S. R. E CAESAR MONTIUS
DIUTURNA CONQUISITIONE COLLEGERAT
ANNA LOAYSIA COMITISSA MONTIA FAMILIAE SUPERSTES
VENANTIO PAGAVIO AMICO ET AFFINI
DONO DEDIT ANNO MDCCLXX.

HANC COLLECTIONEM EGO VENANTIUS DE PAGAVE
AUXI ET PERFECI.

(33) Nelle copie di Marco, la testa di Bartolomeo è una delle più ragionevoli, ma standosi a bocca chiusa, ha poca espressione, e figura assai meglio un attento e placido osservatore di un oggetto visibile, che non un perturbato ascoltatore di gravi sentenze, il quale aspetti con ansietà ciò che l'oratore è per soggiungere. L'apertura poi della bocca onde udir meglio, è atto sì naturale e comune che i pittori non trascurano mai d'imitarlo allorchè accade di rappresentare ascoltatori attenti e commossi. Cagione di tal atto è la comunicazione che anche per la bocca si apre il suono verso l'organo dell'udire. *Auricola*, dice Haller, *non unica via est per quam soni ad tympanum veniunt; est et altera per nares et os et Eustachii tubam semper patula. Certum est hominem qui naturali instinctu regitur, quoties accuratius vult sonos percipere, os late aperire indecoro gestu et rustico, sed ad finem suum non inutili*, ecc. In oltre l'aprire la bocca sospende il rumore che fa la respirazione pel naso, dal qual rumore l'udire è talvolta impedito o confuso. Simile atto in circostanze simili imitano anche i poeti osservatori della natura. L'Ariosto nell' atto secondo della *Cassaria* fa dire a Furbo, pregato d' ascoltare:

Aprirò la bocca anco acciocchè m' entrino
Meglio le tue parole.

L' attenzione del vedere al contrario pare chiuda fin anche il respiro non che la bocca: così lo stesso Ariosto:

Trar fiato o bocca aprir o batter occhi
Non si vedea de' riguardanti alcuno,
Tanto a mirar a chi la palma tocchi
De' duo campioni intento era ciascuno.

(34) Vedi il mirabile canto XXVII del Paradiso. Ad indizio della pronta mobilità di sangue propria degli iracondi, io accennai nel collo di Pietro la vena che attraversa il mastoideo.

(35) Anche nell' originale si scorge qualche traccia delle lettere che componeano l' iscrizione *Juda Traditor.* Fino dal tempo però del Bianchi non s'intendeva che volessero significare, perchè certune ch' egli imitò, non s' intendono più che nell' originale. Vedi la nota 41 di questo stesso libro.

(36) Trattato, pag. 465.

(37) Questa mezza figura, della quale vedonsi varie antiche ripetizioni, esiste nella Pinacoteca ambrosiana.

(38) Sono parole del Vinci. Vedi il Trattato, cap. CXCI.

(39) Nella stampa di Firenze la testa di Tommaso viene a coprire co' capelli la linea perpendicolare della finestra e lascia superiormente aperto un quadrato di cattiva forma. Tanto nell' originale, quanto in tutte le copie da me viste, questa testa campeggia sul cielo con ottimo effetto.

(40) Lomazzo, Trattato pag. 465.

(41) L' essere stata questa testa presa da una persona viva e nota può render in qualche modo ragione del perchè Leonardo scrivesse sul nastro della tunica di Giuda *Juda Traditor;* mentre nelle figure degli altri apostoli non pare ch' ei ponesse iscrizione alcuna. Colui che avrà servito di modello per l'apostolo Matteo, trovandosi forse proverbiato d' aver servito per l'Iscariote, per togliere l'occasione di tal beffa, avrà dimandato che Leonardo dichiarasse qual fosse il suo Giuda mediante la indicata iscrizione; di che da Leonardo umanissimo e gentile sarà stato di leggieri compiaciuto. Senza questa congettura è difficile lo spiegare il perchè Leonardo mettesse il nome su di una sola figura, e per l' appunto su quella che più facilmente di ogni altra poteva venire riconosciuta.

(42) Si potrebbero eccettuare i Cristi dipinti da fra Giovanni Angelico da Fiesole; ma la natura o maniera di un artefice non fa notabile eccezione alla natura o maniera generale. Fra Giovanni Angelico poi peccava in questo, che faceva fisonomie dolci a tutte le sue figure di qualunque carattere si fossero.

(43) Sembra che a tali tradizioni si attenesse in parte Leonardo nel rappresentare Cristo fanciullo, quale dal Lomazzo è descritto. Vedi il Trattato, pag. 127.

(44) La definizione del terzo Concilio ecumenico costantinopolitano dichiara Cristo *perfetto nell' umanità*, contro i Monoteliti. Tal perfezione, pittoricamente presa, non può venire espressa che dalla bellezza delle forme. *Uomo perfetto* è parimente chiamato nel quarto Concilio ecumenico della stessa città. Veggansi in oltre alcuni passi della Scrittura che alludono alla bellezza del *Figlio dell' Uomo*. Il gesuita Vavassore nel suo libro *De forma Christi* intese di provare con molte autorità, che Cristo non fu nè bello nè brutto; ma guai al pittore che seguisse la sua opinione: il vero del critico è diverso dal vero pittorico.

(45) Veggasi il libro *De Trinitate* di S. Ilario vescovo di Poitiers. Avvertasi in oltre che consentaneamente a quanto abbiam detto, anche nel passo di S. Ilario la *dignità* non è data se non alla *potestà*.

(46) Il passo di Matteo Bandello leggesi nella LV novella della terza parte. Il frate dopo avere nell'esordio di tal novella disapprovato il Machiavelli per aver chiamate onorevoli alcune scelleratezze, esce a dire de' malefici: *Questi tali dovriano tutti esser senza rispetto veruno mostrati vituperosamente ad ogni gente col dito di mezzo per più loro scorno. Dico col dito di mezzo che era manifestissimo segno appo gli antichi quando volevano mostrare uno scellerato e facinoroso uomo; che complicando nella mano tutti gli altri diti, quello di mezzo distendevano acciocchè ciascuno si guardasse dal praticare con quelli che in tal modo erano notati.* Nè per chi volesse in tal modo interpretare quest'atto farebbe difficoltà il vederlo soltanto leggermente imitato colla elevazione del dito medio senza la complicazione delle altre dita. Da ciò anzi si trarrebbe di che lodare il pittore perchè non diede che un lieve cenno di un gesto, che avrebbe deformato comicamente la mano. Così gli antichi allorchè voleano rappresentare il riso, il pianto, il dolore o qualsivoglia affetto che notabilmente alterasse la forma del volto, imitavano tai cose con gran parsimonia, temendo di offendere le leggi del decoro o della bellezza. Parimente sobrj si mostrarono allorchè si diedero ad imitare certi atti destinati a misteriosi significati, come nella figura di Nemesi e in quella di Mercurio, su di che veggasi il Museo Pio-Clementino.

(47) Nella stampa di Firenze rimasero senza bicchieri gli apostoli Pietro e Giovanni.

(48) S. A. I. il Principe Vicerè volle anche acquistare il Cartone da me eseguito del Cenacolo, del quale mi premiò largamente; e di recente, cioè il 22 dicembre del 1810, avendo stabilita a vantaggio de' più distinti allievi dell' Accademia una scuola speciale di pittura, particolarmente destinata all' insegnamento de' principj generali dell' arte e delle teoriche della composizione, si compiacque di crearmi Professore di quella, con decreto per me onorevolissimo.

AL LIBRO QUARTO.

(1) Ecco la lettera di Platino, copiata dal libro intitolato *Epistolæ Platini cum tribus orationibus, et uno dialogo*, stampata da Gottardo da Ponte nel 1506 in 4.° piccolo.

Platinus Joanni Thomæ Plato patruo S. D.

Tetrastichon meum iis litteris inclusum velim pro tua humanitate, mi Patrue, per unum ex famulis tuis Leonardo Florentino nobili Statuario quamprimum meo nomine reddendum cures. Quod a me jampridem ipse petierat; et ego receperam me facturum in statuam equestrem loricatam, quam Divo Francisco Sfortiæ benemerenti gratus optimo patri filius Ludovicus Princeps positurus est. Recepi inquam: licet imparem me tantæ rei cognoscerem: cui ne a poeta quidem egregio satisfieri posset, sed non sum ausus offitium tam debitum ei denegare. Tum propter ingens studium meum erga Principem illum, tum non levi quadam quæ mihi cum ipso Leonardo intercedit amicitia. Neque tamen temere suspicor idem a compluribus aliis eumdem artificem petiisse qui multo fortasse disertius rem ipsam expriment. Sed, ut dixi, ne tam pio muneri divinique principis monumento præsertim requisitus defuisse viderer; coarguique possem ingratitudinis; hoc oneris admisi. Nam si quem divi Francisci res gestas celebrare oportet, is certe ego sum; quem princeps ille noster optimus et amavit et ornavit, ornaturus amplius si vixisset. Equidem si te recte novi quem et divus Franciscus Sfortia dilexit, tu quoque promes aliquid dignum tanto principe, et tale profecto quod in arce locari debeat, ut de operibus Phidiæ traditur. Vale. Garlaschi pridie Chalendas Septembris M. CCCC. L. XXXIX.

Il tetrastico accennato in questa lettera leggesi fra i versi del Piatto pubblicati nel 1502. Oltre le cose stampate su questo argomento, nel nostro archivio generale conservansi varj epigrammi inediti di un Arrigoni, mandati da Napoli a Lodovico, ed accompagnati da una stravagante lettera. Da ciò si giudica che la fama dell' opera di Leonardo era sparsa per tutta Italia.

(2) Ciò si desume da alcuni versi di Pietro Lazzarone stampati dallo Zaroto nel 1494.

(3) Questo ricordo di Leonardo fu alterato da molti malamente. Il Venturi fra gli altri nel suo *Essai* ecc. alla pag. 37 il tradusse come siegue: *Le 23 avril 1490 j'ai commencé ce livre et la statue équestre.* La lettera del Piatto scritta nel 1489 prova ad evidenza l'errore. Lo stesso provano le composizioni scritte a quell' epoca sul colosso, come pure il passo del Sabbà da Castiglione, che citai nel primo libro.

(4) Così credette l'Amoretti nella nota alla tavola XL della Raccolta de' disegni di Leonardo, pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli: non così però *nelle Memorie Storiche* del Vinci. Tutto peraltro era pronto per la gran fusione, la quale a memoria d'uomini era la maggiore che si tentasse dopo le opere romane. Non mancava che il metallo. Lancino Curzio diceva,

. . . . . . *fluat æs: vox erit: ecce deus.*

Lo stesso ci viene confermato dal Marchi, la cui rarissima opera con magnifica edizione rivede ora la luce per la munificenza del Duca di Lodi. Quest' autore alla pag. 20 del quarto libro della vecchia edizione, e della nuova in foglio alla pag. 203 del tomo terzo, ci ragguaglia de' preparativi di Leonardo per gettare il colosso, colle seguenti parole: *Dicono che Leonardo di Vinzo Toscano valente Scultore volendo fare un cavallo di metallo al Duca di Milano non si fidò d' una fornace sola ma ne volse tre, le quali potessero disfare il metallo che in esso cavallo vi andava: la ragione che dava, diceva che il fuoco d' una fornace non poteva fare venire in bagno tanta quantità di metallo, perchè non poteva arrivare per sino al fondo: ancora che di sopra si vedesse il metallo disfatto, non per questo era disfatto quello da basso: per la gran quantità, e per il grave peso non si puol maneggiare con perticoni ancora che sia disfatto; e in verità incontrò una volta a Maestro Gio. Cutura d'Avignone facendo artegliaria in Pavia, pose tanto metallo in fornace, che di sopra era in bagna, e da basso era come latte caggiato, e così non potè venire il getto ecc.*

Siegue indi il Marchi a consigliare più fornaci nel caso di grandi getti, ma avverte delle grandi difficoltà che anche un tal modo può incontrare per la differenza de' gradi di calore tra l'uno e l'altro bagno. Il Marchi pertanto ragionava coll'esperienza del Cutura; mentre il Vinci colla sola forza della teorica aveva preveduto potergli accadere ciò che al Cutura è accaduto.

Intanto venne la guerra con Lodovico XII: il modello fu fatto in pezzi, ed un'ora di furor militare distrusse un' opera d'ingegno che costava all' autore oltre tre lustri di vigilie, e ch' era la più bella non solo, ma anche la più grande che si fosse fatta in quel genere. Spera ora l'Italia d' essere risarcita di tanta perdita, mediante il colosso equestre di Napoleone che aspetta dal suo Canova.

(5) Questa iscrizione sente alquanto dello stile del padre Resta, il quale sulle stampe e sui disegni faceva sovente note e postille. Se è sua, non è meraviglia che si allontani di tanto dal vero, poichè, come si è notato altrove, il Resta confondeva grossamente l' epoche, e confuse in ispecie la storia del Vinci. Veggasi l'*Indice del Parnaso*, ecc.

(6) Il Lomazzo in un sonetto a pag. 91 de' Grotteschi dice:

Da Parrasio fu ornato il Buonarroto,
Da Protogene il Vinci illustre e chiaro, ecc.

E ivi per chiusa d'un altro sonetto

Protogen che il pennel da sue pitture
Non levava, agguagliò il Vinci Divo
Di cui opra non è finita pure.

Ugolino Verino poi dice, dopo aver lodato alcuni dipintori fiorentini

Et forsan superat Leonardus Vincius omnes;
Tollere de tabula dextram sed nescit et instar
Protogenis multis vix unam perficit annis.

(7) Trattato, cap. CCLXXIV.

(8) Il Lomazzo dice *con lambicchi.*

(9) Un frammento del cartone di Raffaello per la Battaglia di Costantino conservasi nella Pinacoteca ambrosiana.

(10) Dalle cure che il cardinale Borromeo si prese di raccogliere per mezzo del Bianchi quanto rimaneva al suo tempo dell' infelice pittura del Vinci, si può argomentare il poco conto che quell' illustre conoscitore faceva delle vecchie copie di tal opera.

(11) Veggasi la nota 21 del terzo libro.

(12) Questo Michelagnolo Bellotti che ristaurò il Cenacolo, era figlio di Ambrogio e cugino del canonico Bellotti, tutti pittori. Ambrogio ebbe a fratelli Francesco e Biagio, che dipinsero insieme la parete esterna dell' ossario annesso alla chiesa di san Giovanni in Busto sul finire del secolo XVII. Michelagnolo morì nel 1744, anno in cui entrò in Milano il cardinale Pozzobonelli, il cui ingresso fu decorato di sue pitture. Dipinse anche a fresco la lunetta sopra la porta delle Grazie, copiando un cattivo quadro del seicento, che da alcuni si è attribuito a Leonardo. Vantavasi in oltre di possedere alcuni rari segreti nell'arte, che promise di comunicare al suo cugino canonico; ma morì prima di mantenere la sua promessa.

Fuvvi anche un Serafino figlio di Francesco, parimente pittore, che fece un quadro per la Canonica di Vaprio; ma fu inferiore al padre ed agli zii. Un Matteo, figlio di Biagio, avrebbe superato tutti i suoi nell' arte, se per invidia e rivalità non fosse stato ammazzato in giovane età a Bologna, nella quale città era andato a studiare, mantenutovi dal principe Rasini.

(13) Il De Giorgi aveva molto ingegno naturale, e trovavasi avere moglie, figli e venticinque anni allorchè da tornitore di bassi lavori si diede al pittore. Divenne sufficiente pratico a olio e a fresco, ma aveva poco disegno e cattivo stile. Fu discepolo d' uno zoccolante di sant'Angelo, dilettante, dal quale andava a disegnare le domeniche. La cosa della sua vita più gloriosa per lui fu il rifiutarsi costantemente a ritoccare il Cenacolo.

E qui da avvertire, a difesa de' Milanesi, che dei tanti malanni con cui l' industria umana affrettò la perdita del Cenacolo, non ve n' ha uno di cui a' Milanesi si debba la colpa e la vergogna. Pare che fino al 1503 non vi fosse lavatojo presso il muro ove Leonardo dipinse, e vi fu fatto fare in quell' anno da Stefano de Poncher di Tours vescovo di Parigi ad istanza del priore Silvestro Mozolino, piemontese. Questo lavatojo non bastava al bisogno, e se ne fece uno maggiore nel 1663 dal priore Giulio Zaccheria, nobile cremonese. Da questo stesso priore fu fatta allargare la porta nel 1652. Il ritocco del Bellotti fu commesso dal padre Boldi di Castelnuovo di Scrivia. E finalmente il Mazza fu introdotto a dar l' ultima mano all' opera del Bellotti, dell' umido e degli anni dal ministro conte di Firmian tirolese, che ciò fece senza dubbio con buona intenzione, sebbene con pessimo consiglio.

(14) Un effetto simile accadeva anche prima, ma assai meno abbondantemente.

(15) Alludesi alla copia destinata ad esser tradotta in mosaico; di che è incaricato il signor Giacomo Raffaelli, il quale ha di già dato felice principio all' opera.

(16) Allorchè dico *proporzioni* o *proporzione* intendo ciò che i Greci intendevano per *simmetria*; la qual parola, che secondo il vecchio Plinio non aveva corrispondente voce latina, fu dai varj autori diversamente interpretata e resa con modi diversi. Filostrato juniore chiamolla *analogia*: Svetonio la disse *comodità ed equità di membra*: Vitruvio *commisuramento*: Plinio il giovane *egualità e congruenza*: Cicerone *convenienza di parti*, e

atta composizione di membra: Aulo Gellio *reciproca competenza di membra*; e così altri antichi e moderni variamente. Ma tutti si accordano in esprimere più o meno una *relazione armonica delle parti fra loro e col tutto*, il che s' intende abbastanza col vocabolo *proporzione*, sebbene non risponda con precisione al greco *simmetria*.

(17) Di questo autore ho trovato, come altrove dissi, il libro *De Perspectiva Pictorum*, ma in questo non vedonsi che molte teste, non già intero il corpo umano, di che egli forse scrisse in altra opera sconosciuta.

(18) Cap. CLXXIII.

(19) Cap. CLXXV, e lo stesso al cap. CCL.

(20) Cap. XLVIII e XLIX.

(21) Cap. XIL.

(22) Cap. XLV.

(23) Cap. CLXVI e CLXXIII.

(24) Riporto lo scritto di Leonardo lasciando la sua ortografia per non cagionar imbarazzo a chi non l'ha in pratica. Chi poi ne volesse un saggio legga per mezzo d'uno specchio ciò che è scritto nelle due stampe che rappresentano la stessa testa, nelle quali ho imitato esattamente lo scritto originale.

(25) Fra le altre inesattezze notisi che dove dice nell' originale *nella figurata istella*, fu trascritto *nella figurata istessa*, il che non ha senso.

(26) La lettera al duca, nella quale il Vinci si propone di far meglio de' suoi concorrenti, contiene promesse ed offerte di opere da farsi, non già alcun giudizio di opere fatte.

(27) Veggasi il proemio del libro settimo. Sebbene ivi siano citati varj autori di simmetrie architettoniche, è probabile che a quelle saranno stati premessi dei canoni di simmetria umana, dalla quale le architettoniche simmetrie dei Greci desumevansi, come Vitruvio stesso dimostra coll' autorità e coll' esempio.

(28) In una nota manoscritta di Leonardo si legge d' un Vitruvio prestatogli o rendutogli da messer Ottaviano Pallavicino.

(29) Nel curioso libretto di Giambattista Volpatti, intitolato *Il Vagante Corriero*, ecc., stampato a Vicenza per Giovanni Berno nel 1685, in 4.°, si attribuisce al Fialetti l' invenzione d' un triangolo equilatero per proporzionare la testa in profilo. Collocasi tale triangolo in modo che l' uno de' suoi lati rimanga perpendicolare; e quello, diviso in tre parti eguali, determina le misure del volto secondo la solita divisione eguale della fronte, del naso, e del rimanente fino al di sotto del mento. L' angolo poi del triangolo che si volge verso la nuca, determina il luogo dell' orecchia, la quale, essendo alta quanto la terza parte del volto, forma nel detto luogo un altro triangolo equilatero, il cui lato è un terzo dell' altezza del lato del maggior triangolo misuratore del volto. Le altre dimensioni poi date dal Volpatti nelle due stampe che accompagnano il *Vagante Corriero*, non hanno nè armonia nè bellezza nè comodo, ed oltre ciò non sono spiegate, essendo questo libro un annunzio dell' opera del Volpatti, non l' opera stessa. Ma, tornando al triangolo, questo del Fialetti è più utile di quello di Luca Paciolo.

(30) Alberto per suo costume operava molto di mera fantasia, e mi ricorda di aver visto un suo piccolo prezioso quadretto, dipinto a chiaroscuro, sotto il quale egli stesso scrisse in latino, che per esso dava all' imperatore Massimiliano un saggio di quello ch' ei sapea fare senza avere alcun modello davanti. Quella elegantissima operetta, rappresentante Cristo che va al Calvario e ricchissima di figure, superava, sebben fatta a mente, tutte le migliori sue opere note per le stampe. Non sarebbe perciò da farsi meraviglia ch' egli, salvi i diritti del Foppa, avesse fatto di fantasia tutto il suo libro delle proporzioni, parte del quale non può di certo avere altra origine, qual che ne sia l' inventore.

(31) Veggasi il Condivi alla pagina 43, n.° 3 della prima edizione, che ha tre carte tutte collo stesso numero 43.

(32) L' Equicola ragiona di proporzioni, non già nel suo Discorso di Pittura, ma nel suo libro *Della Natura di Amore*. Il Franco poi ne parla nel suo *Dialogo delle Bellezze*.

(33) Questa *Lettura* del Ruscelli fu stampata in Venezia per Giovan Griffio l' anno MDLII.

(34) Queste osservazioni io le ho fatte sulla sesta edizione della *Varia Commensuracion* del De Arphe. Le edizioni più antiche avranno forse le figure migliori. La prima, pubblicata dall' Autore, apparve in Siviglia l' anno 1585.

(35) *Traité des Proportions de Jean Paul Lomazze par Hilaire Pader. Tolouse*, 1649, in foglio. Dal Trattato di Pittura di Bernardo Dupuy du Grez, stampato parimente in Tolosa nel 1699, in 4.°, si comprende a sufficienza che le figure d'Ilario Pader non avevano niun vanto di grazia. È ben vero che il Dupuy non ragiona (pag. 162) se non della figura che rappresenta la proporzione di dieci facce: ma se mancava di grazia questa che è la migliore delle proporzioni, non è da credere che graziose apparissero le proporzioni tozze o le sveltissime.

Intorno all'epoca del Lomazzo si potrebbero porre gli studj di proporzione fatti da Girolamo Figino, il quale però sembra non aver fatto altro se non copiare con poche varietà il canone di Leonardo. Il poco che si ha di questo Figino (che non so qual relazione avesse col già citato Ambrogio), si raccoglie da un libretto di Antonio Maria Venusti, il quale ha per titolo: *Discorso generale di M. Antonio Maria Venusti intorno alla generatione, al nascimento degli uomini, al breve corso della vita humana, et al tempo. In Milano per Gio. Battista Bidelli. MDCXIV.* in 16. Cito questa edizione come la sola da me veduta: la prima, secondo l'Argelati, è del 1562.

Di questa operetta del Venusti, il cap. XCVIII è intitolato *Misure e proportioni de' corpi nostri*, e volentieri qui lo riporto per intiero e per la rarità del libro, e per onore di Girolamo, artefice quasi ignoto se non esistesse di lui una medaglia col suo ritratto e pochi versi del Lomazzo. Ecco il capitolo:

Qui non mi pare di tacere alcuni bellissimi secreti circa la misura et alla proportione del corpo humano: i quali a mesi passati cortesemente mi furono insegnati dal signor Girolamo Figino, intendente anatomista, miniatore

diligentissimo, pittore eccellentissimo de' tempi nostri, e nobilissimo non meno per bontà di costumi e grandezza d' animo, che per chiarezza di sangue antico: taccio poi i di lui intagli e getti presso che naturali con le rime ingegnosissime e con molte altre gran doti a lui dal ciel concesse: l' unico Figino, dico, sì fattamente il corpo humano mi discorse: dal nascimento de' capelli in sino sotto il mento è la decima parte della longhezza dell' uomo: di sotto il mento alla sommità del capo è l' ottava: dalla sommità del petto alla cima del capo è la sesta: dalla cima del petto al nascimento de' capelli è la settima: dalle poppe alla cima del capo è la quarta. La maggior lunghezza delle spalle è la quarta: dal gombito alla punta della mano è la quarta: dal gombito al principio della spalla è l' ottava: tutta la mano è la decima: il piede è la settima: dal pie al ginocchio è la quarta: dal ginocchio al nascimento del membro virile è la quarta: il membro virile nasce nel mezzo del corpo humano: tanta è la lunghezza di ciascuno de' piedi alla cima del capo quanta è la distanza dalla sommità de' più lunghi diti dell' una mano alla cima di quelli dell' altra, tenendosi però le braccia distese: dal mento al naso, dal naso alle ciglia, dalle ciglia al nascimento de' capelli, e dall' occhio all' orecchio sono spatii eguali e grandi quanto è lungo l' orecchio, e ciascuno de' predetti spatii è la terza parte del volto. Il diametro della cintura, la distantia dalle poppe al fianco, dalla piegatura della mano alla piegatura di dentro al braccio, dalle punte delle mammelle all' ombilico, dall' una e l'altra estremità delle ultime ossa del petto, che cingono la gola, dalla cima del petto al nascimento de' capelli, dal fianco al nascimento del membro virile, è la settima parte della lunghezza dell' uomo: e ciascuna delle predette misure è la metà dello spazio, che è dal mezzo della borella del ginocchio al fin del calcagno, per tralasciare le altre moltissime misure e proportioni interiori del corpo umano.

Chiunque pertanto confronterà questa esposizione con quanto del Vinci abbiamo riportato, la troverà sì analoga alla maniera sua, che la crederà forse copiata da qualche testo originale del Vinci stesso, che non sia arrivato sino a noi. Per lo meno la crederà fatta sul disegno qui riportato, perchè le varie misure da Girolamo notate si riscontrano in esso assai bene, come ognuno può provare col compasso. E se sembra scostarsi dal testo di Leonardo nel dire che il piede è la settima, non la sesta parte dell'altezza dell'uomo, si giudicherà ch'egli osservò più il disegno che lo scritto, e nello stesso tempo che Leonardo seguì Vitruvio più scrivendo che disegnando.

(36) Libri di tal sorta moltissimi potrei citare, specialmente moderni; ma per limitarmi ad un solo esempio si guardi l'opera inglese di Alessandro Cozens, che preferisco alle altre pel suo bel titolo, *Principj della Bellezza relativamente alla testa umana*, e vi si vedranno occhi, orecchie, ciglia e bocche non solo ridicole, ma assolutamente impossibili in natura, al modo come nelle figure di quel libro stanno disegnate.

(37) Quando si volesse ricorrere a simil genere di elementi, parmi sia da preferirsi l' opinione del Cangiasio che voleva il cubo per elemento della testa: in fatti da un cubo di creta o d' altra materia meglio che non da un globo può uno scultore abbozzare una testa, come la pratica dimostra. Non mancano però autori che commendano la rotondità del capo, come anche del viso; ma è d' uopo osservare che gli uni parlano soltanto della sede del cervello; altri parlan soltanto della faccia; nè mi ricorda aver trovato chi trascuri tal distinzione e lodi una testa sferica. Però si dice per ischerno *testa tonda* a colui che vuolsi ingiuriare siccome sciocco, inetto, ecc. Così nella lunga descrizione della bellezza di Teodorico re de' Goti, che leggiamo in Sidonio Apollinare (Lib. 1, epist. 2), fu scritto *Capitis apex rotondus*, non già il capo tutto rotondo. E ancora quando leggiamo la parola *caput*, non deesi già sempre intendere tutta la testa, ma soltanto la sede del cervello. E ciò si prova in un passo di Macrobio che loda anzi come un distintivo proprio della razza umana questa rotondità. *Solis humanis corporibus*, dic' egli al capo 14 del libro primo del Sogno di Scipione, *inest in capite spheræ similitudo*; e aggiunge per provare che intende ragionare solamente del vaso del cervello, *quæ forma sola mentis est capax*. E all' istesso modo Cassiodoro (*De anima*, cap. 16) dice, sempre intendendo del cervello, *Caput nostrum sex ossibus compaginatum in similitudinem cœlestis spheræ rotunda concavitate formatum est*, ecc. E ancora queste lodate rotondita non sono rotondita da compasso, nè gli autori parlano da artefici; e l' artefice che facesse un cranio con un circolo, non imiterebbe certamente la natura la quale dall' infanzia alla vecchiaja diede tal vario movimento alle ossa del capo umano che rinchiudono il cervello, che mai con un circolo si potrà con giustezza rappresentarne la forma. D'altra parte leggesi in Eustazio, o come altri volle Eumazio, descritta la bellezza d' Ismene (Lib. 3 degli amori d' Ismene e d' Ismenia) in questo strano modo: *Tutto il di lei viso era un perfetto circolo, ed il naso vi stava a centro*. Pittorica descrizione in vero, tanto più se la punta del naso dovea far centro al volto, nel qual caso è difficile ideare cosa più contraria alla bellezza. Ben altramente debbe intendersi quel passo di Coluto, nel quale Giove ordina a Mercurio che rechi a Paride il pomo, e che giudichi sulle tre Dee *la congiunzione delle palpebre e le rotondità de' visi*; perchè queste rotondità non sono la circolarità della bella Ismene di Eustazio, ma quella forma ch' esclude ogni prominenza delle ossa tanto contraria alla beltà ne' volti femminili. E in ogni maniera poco soccorso arrecano, mi sembra, gli autori alla teorica del Rubens; e, sia comunque, povero quell' artefice che chiederà ajuto al compasso per fare i dintorni d' una testa, nè il Rubens istesso se n' è servito giammai.

(38) Nel Senofonte di Wells, vol. 4, pag. 437:
. . . . . *hæc exercitia*, dice Socrate, *desidero ut mihi non quemadmodum in stadio currentibus, crura compactiora fiant, humeri tenuiores; nec pugilum instar humeri crassescant, crura adtenuentur*, ecc.

(39) Parole di Michelagnolo il quale meditava e forse fece un' opera sui moti umani.

(40) Le Veneri accovacciate, per esempio, sono strette nelle spalle e larghissime ne' fianchi. Le Veneri in piedi, come la Capitolina, quella di Arles e la Medicea sono di mediocre larghezza ne' fianchi e larghe notabilmente nelle spalle. Sono debitore di questa

osservazione all' onore della scultura italiana, al nostro Canova.

(41) Forse qualcuno di questi autori disse teste per facce, come d' altri abbiamo veduto: ma in cose di tanta importanza è d' uopo esprimersi con precisione.

(41) * Ecco la nota del Codice Atlantico pubblicata dall' Amoretti:

Capitani fiorentini: Niccolò da Pisa, Pietro Gianpaolo, Neri di Gino Capponi, Conte Francesco Guelfo Orsino, Bernardetto de' Medici, Micheletto, M. Rinaldo degli Albizzi ed altri — Di poi si faccia come lui prima montò a cavallo armato; e tutto l' esercito gli andò dietro — 4.° squadre di cavalli, 2000 pedoni andavano con lui — Il Patriarca (d' Aquileja Lodovico Scarampi Mezzarota) *la mattina di buon' ora montò su un monte per iscoprire il paese, cioè colli, campi, e valle irrigata da un fiume, e vide dal borgo a san Sepolcro venire Nicolò Picenino con le genti con gran polvere, e scopertolo tornò al campo delle sue genti, e parlò loro — Parlato ch' ebbe pregò Dio a mani giunte, con una nugola dalla quale usciva san Pietro che parlò al Patriarca — 500 cavalli furono mandati dal Patriarca per impedire o raffrenare l' impeto nimico. Nella prima schiera Francesco figliuolo di Nicolò Picenino venne il primo ad investire il ponte ch' era guardato dal Patriarca e fiorentini — Dopo il ponte a mano sinistra mandò fanti per impedire i nostri i quali ripugnavano, de' quali era capo Micheletto, che quel dì per sorte aveva in guardia lo esercito. A questo ponte si fa una gran pugna. Vi sono i nostri, e l' inimico è scacciato. Quì Guido e Astorre suo fratello signore di Faenza con molte genti si rifecciono, e ristorarono la guerra, e urtarono tanto forte le genti fiorentine che ricuperarono il ponte, e vennero sino ai padiglioni, contro i quali venne Simonetto con 600 cavalli ad urtare gli inimici, e li cacciò un' altra volta dal luogo, e riacquistarono il ponte, e dietro a lui venne altra gente con 2000 cavalli: e così lungo tempo si combattè variamente. Di poi il Patriarca, per disordinare l' inimico, mandò Niccolò da Pisa innanzi e Napoleone Orsino, giovane senza barba, e dietro a costoro gran moltitudine di gente, e quì fu fatto un' altro gran fatto d' armi. In questo tempo Niccolò Picenino spinse innanzi il restante delle sue genti, le quali feciono un' altra volta inclinare i nostri, e se non fosse stato che il Patriarca si mise innanzi, e con parole e fatti non avesse ritenuto que' capitani sarebbono iti i nostri in fuga. Fece il Patriarca piantare alcune artiglierie al colle, colle quali sbaragliava le fanterie de' nemici; e questo disordine fu tale che Niccolò cominciò a rivocare il figliuolo, e le altre genti, e si misero in fuga verso il borgo; e qui si fece una grande strage d' uomini, nè si salvarono se non i primi che fuggirono o si nascosero. Durò il fatto d' arme fino al tramontar del sole, e 'l Patriarca attese a ritirare le genti, e seppellire i morti, e ne fece un trofeo.*

(42) In un piccolo schizzo originale ch' io tengo di questa opera, vedesi indicato il fatto d' arme al ponte, di che non trovasi vestigio nella stampa dell' Etruria Pittrice, nè in quella dell' Edilink.

(43) Da ciò che Leonardo ci lasciò scritto, se questa ipotesi fosse ricevuta, quel primo, che volto in fuga si sforza invano di tener la bandiera, potrebb' esser Francesco Piccinino. Il principale suo avversario, che quasi glie l' ha tolta di mano, dovrebb' essere Micheletto. L' altro che sopraggiunge e soccorre il Piccinino, può essere Astorre, signore di Faenza, il quale ristorò per poco la guerra. E quegli in fine che rende vano il soccorso di Astorre, può essere Simonetto o Nicolò da Pisa.

(44) Il porre la Vergine in grembo a Sant' Anna non era un' ardita novità, chè, come tale, sarebbe stata da alcuni forse disapprovata. Masaccio ne aveva già dato l' esempio, e non sarà stato solo degli antecessori di Leonardo, dopo il quale da varj fu seguita questa invenzione, come dal Sansovino, per testimonio del Vasari, e da Baccio Bandinelli, di cui con atto simile ho veduto un disegno presso il signor Marco Cigalini. Leonardo è annoverato dal Vasari fra coloro che studiarono le opere di Masaccio.

(45) Nel *Libro de' Fasti* del Casio, in cui sono *Le Vite de' Santi et ciascuna in un sonetto*, leggesi il seguente a pag. 70:

Per S. Anna che dipinse L. Vinci, che tenea la M. in brazzo, che non volea il figlio scendessi sopra un Agnello.

Ecce Agnus Dei, disse Giovanni
Che entrò e uscì nel ventre di Maria
Sol per drizzar con la sua santa via
E nostri piedi a gli celesti scanni.
De immaculato Agnel vuol tuore e panni
Per far al mondo di se beccaria
La madre lo ritien che non voria
Veder del figlio e di se stessa i danni.
Santa Anna come quella che sapeva
Giesù vestir de lhuman nostro velo
Per cancellar il fal di Adam e di Eva.
Dice a sua figlia con pietoso zelo
Di retirarlo il pensier tuo ne lieva,
Che gli è ordinato il suo immolar dal Cielo.

La barbara frase del sesto verso di questo sonetto leggesi anche nelle *Stanze dello Sparpaglia* del Doni. Vedi *stanza* 44.

Corpo dell' anguinaglia che vuoi fare?
Vuoi tu far del mio corpo beccheria?

(46) Di Bernardino veggasi una lunetta a fresco nel convento de' Francescani di Lugano; di Aurelio un quadro nella galleria Melzi colla data del 1570; di Gaudenzio una tavola in Novara. Di Leonardo stesso poi può vedersi l' abbozzo della galleria arcivescovile.

(47) Questa bell' opera fu di recente acquistata da S. A. I. il Vicerè d' Italia, e l' ha aggiunta ad altre preziose opere di cui va continuamente adornando la sua villa in Milano. Il sig. Giuseppe Benaglia si prepara ad inciderla, e ne sta facendo il disegno.

(48) Vegganasi intorno a tal soggetto il Tiraboschi, il Napione, il Ferguson, ecc.

(49) Veggasi il Vasari in fine della vita di fra Filippo. Notisi ivi a confronto del modesto epitaffio di Leonardo l' ampolloso epigramma che pel frate fu composto dal Poliziano, il quale con poco giudizio, parlando per sua bocca, gli fe' dire lodi smisurate di sè stesso, il che, oltre l' essere inverisimile, non s' ode volentieri nè da' vivi nè da' morti.

(50) Un testimonio del modo di studiare non solo, ma anche d' insegnare di Leonardo, che tutto escludeva ciò che non fosse naturale, l' abbiamo, tra altri più

noti, da Paolo Giovio in que' frammenti pubblicati dal Tiraboschi. Parlandosi ivi dello studiare le lettere, *Adhibenda est*, dice, *cura cupidis et alacribus ingeniis ne ut implumes aviculæ non plane siccatis alis festinantius provolent, sicuti in dispari, sed non omnino dissimili facultate, carioribus discipulis præcipere erat solitus Leonardus Vincius, qui picturam ætate nostra veterum ejus artis arcana solutissime detegendo, ad amplissimum dignitatem provexit: illis namque intra vigesimum, ut diximus, ætatis annum penicillis et coloribus peritus interdicebat, quum juberet ut plumbeo graphio tantum vacarent priscorum operum egregia monumenta diligenter excerpendo, et simplicissimis tractibus imitando Naturæ vim, et corporum lineamenta, quæ sub tanta motuum varietate oculis nostris efferuntur: quin etiam volebat, ut humana cadavera dissecarent, ut tororum atque ossium flexus et origines, et cordarum adjumenta considerate perspicerent, quibus de rebus ipse subtilissimum volumen adjectis singulorum artuum picturis confecerat, NE quid præter naturam in officina sua pingeretur. Scilicet ut non prius avida juvenum ingenia penicillorum illecebris et colorum amœnitate traherentur, quam ab exercitatione longe fructuosissime commensuratas rerum effigies recte et procul ab exemplaribus exprimere didicissent.* Al qual passo si può aggiugnere lungo commento, e fa sempre più meraviglia che il Giovio, dopo avere descritto sì bene ed approvato il modo d' insegnare di Leonardo, dica poi tanto male de' suoi discepoli alla fine della vita che vedemmo nel primo libro.

(51) Bramante, al pari di Michelagnolo e d' altri rinomati artefici, fu studioso assai delle opere di Dante. Il suo allievo Gaspare Visconte lo chiama *sviscerato partigiano* di quel poeta. Veggasi il foglio 43 della *Raccolta milanese*.

Stampato per cura di Leonardo Nardini,
Ispettore della Stamperia Reale.

DESCRIZIONE E COLLOCAZIONE DELLE TAVOLE IN RAME.

Tavola prima. Testa di Cristo presa da una mano pe' capelli. Tratta da un disegno originale di Leonardo. È incisa dal cav. Giuseppe Longhi. *Si collochi alla pagina* 102.

Tav. II. Testa di un giovane con capelli ricci, tolta da un disegno a lapis rosso creduto di Cesare da Sesto. È incisa dal signor Giuseppe Benaglia. *Alla pagina* 180.

Tav. III. Testa d' uomo attempato in profilo, volta a destra di chi guarda. L' ho imitata, al pari della seguente, da un disegno originale di Leonardo. *Alla pagina* 204.

Tav. IV. Testa di carattere somigliante alla precedente, ma rivolta a sinistra. *Dietro di essa.*

Tav. V. Figura intera virile con doppie gambe e doppie braccia. È presa dall' originale di Leonardo, e l' ha incisa il cav. Longhi. *Alla pagina* 208.

Tav. VI. Piccolo gruppo di Sant' Anna colla Vergine, il Bambino ed un Agnello. Tratto dall' originale di Leonardo, ed inciso dal signor Francesco Rosaspina. *Alla pagina* 231.

INDICE.

LIBRO PRIMO.

LIBRO SECONDO.

LIBRO TERZO.

LIBRO QUARTO.